


# DAS SCHAUSPIEL

DER

# DEUTSCHEN WANDERBÜHNE

VOR GOTTSCHED

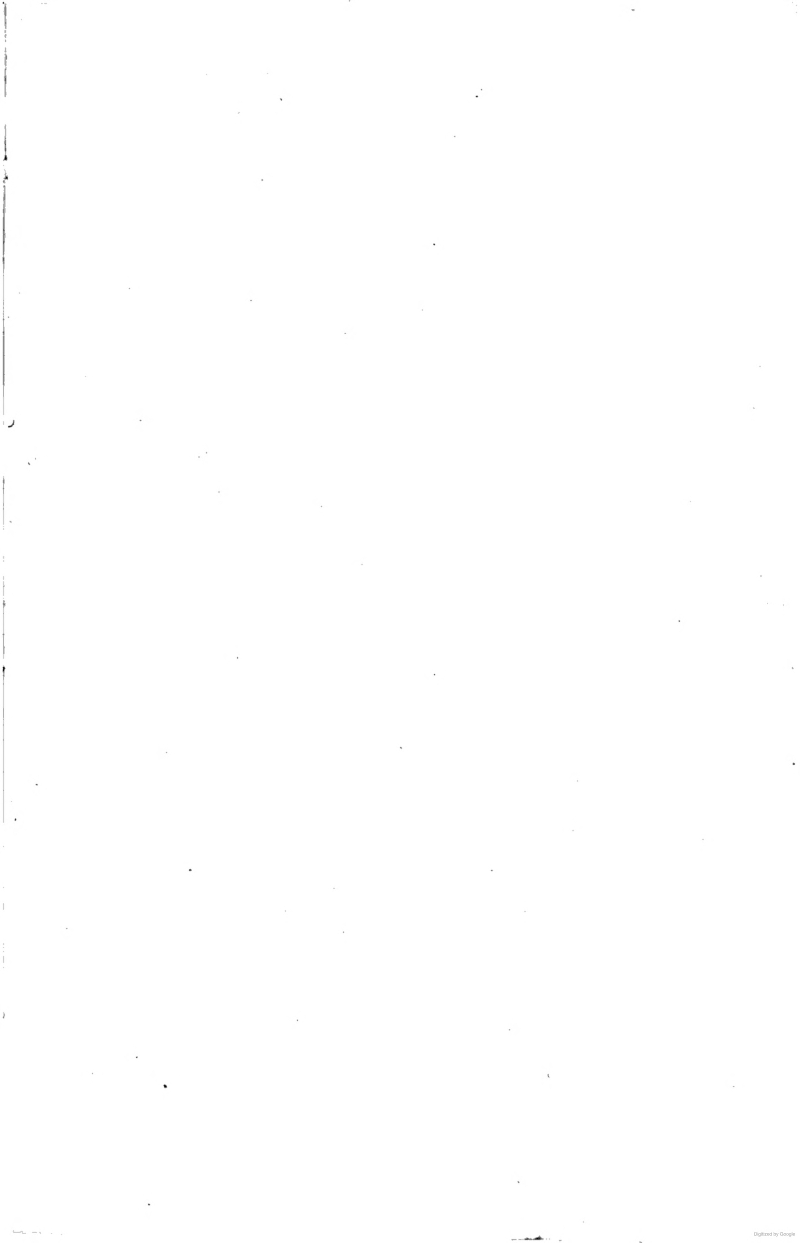
VON

CARL HEINE.

HALLE A. S.,
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1889.







# DAS SCHAUSPIEL

DER

# DEUTSCHEN WANDERBÜHNE

VOR GOTTSCHED

VON

CARL HEINE.




HALLE A. S.,
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1889.

# GENERAL

# Vorbemerkung.

Gern hätte ich das gesamte Material, auf welchem dieser Versuch einer Charakteristik des Schauspiels aus der Blütezeit der deutschen Wandertruppen fufst, im Anhang der vorliegenden Arbeit veröffentlicht; allein das Mifsverhältnis, welches dann zwischen dem umfangreicheren Anhang und dem um vieles kürzeren Text der Abhandlung bestanden hätte, hielt mich davon ab. So habe ich denn etwa die Hälfte des Materials teils selbständig, teils in Zeitschriften veröffentlicht und war dadurch genötigt, meine eignen Arbeiten etwas häufig zu citieren; meine Mitteilungen über das Drama Aurora und Stella werden erst im vierten Heft des zweiten Bandes N. F. der Ztschr. f. vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur erscheinen.

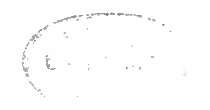
Bei der Sammlung des Materials habe ich viel freundliche Unterstützung genossen; ich spreche für ihre bereitwillige Förderung den Vorständen der Stadt-Bibliothek zu Hamburg, der Kgl. Hof-Bibliothek zu München, der Grofsherzogl. Bibliothek zu Weimar, des Handschriften-Kabinetts der K. K. Hof- und Staats-Bibliothek zu Wien, den Herren Dr. J. Bolte in Berlin, Prof. Dr. W. Creizenach in Krakau, Dr. von Weilen, Kreci und Sokoll in Wien an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus.

Die gedruckte Litteratur, welche ich benutzen konnte, war nicht sehr reichhaltig. Creizenachs Buch über die Schauspiele der englischen Komödianten erschien erst während des Drucks der

vorliegenden Abhandlung; so konnte ich die Ergebnisse dieser umfassenden Arbeit noch nicht verwerten und mufs mich vorläufig damit begnügen, hier auf die Quellenverwandtschaft hinzuweisen, welche die getreue Sklavin Doris (Anhang IV) und der Tugend- und Liebesstreit (Creizenach a. a. O. p. 55 ff.) zu besitzen scheinen.

Schliefslich habe ich noch zwei irre führende Druckfehler zu verzeichnen: p. 32 Zeile 2 v. o. mufs es statt „vergl. oben p. 17“ vergl. oben p. 11, Zeile 3 v. o. statt „vergl. oben p. 44“ vergl. oben p. 7 No. 7 heifsen.

# Inhalt.



# Einleitung.

Die Geschichte der deutschen Wanderbühne wird durch drei berühmte Schauspielgesellschaften in vier Abschnitte zerlegt, deren jeder eine etwa fünfzigjährige Dauer besafs. Am Schlufs der ersten und zugleich am Anfang der zweiten Periode steht Johannes Velten mit seiner „berühmten Bande“, die dritte Periode wird durch die Neubersche Truppe eingeleitet, und mit der Ackermannschen Bühne beginnt die letzte Periode; der Aufschwung dieser Gesellschaft wurde von Lessings Geist getragen, die Neuerungen der Neuberschen Truppe waren von Gottsched diktiert worden, die Reformen der „berühmten Bande“ aber gingen aus dem eigensten Antriebe ihres Prinzipals Johannes Velten hervor.

Der Entwickelungsgang, welchen das Repertoir der deutschen Wandertruppen während dieser vier Perioden durchlaufen hat, war kein ruhiger; Feinde mancherlei Art suchten ihn zu hemmen, aber weder die Engherzigkeit der Kirche, noch die Pedanterie der Leipziger Gelehrsamkeit, weder die fast unwiderstehliche Ausbreitung der Oper, noch der zeitweilige Mangel an guten Dramatikern vermochte ihn gänzlich zu unterbrechen, weil seine Wurzeln zu fest in dem Boden des Zeitgeschmacks der breitesten Volksschichten ruhten. Erst, als der herrschende Geschmack schwankend zu werden, als er an der Hand wahrer, nationaler Dramatiker einer anderen Richtung sich hinzuneigen begann, ging das Repertoir der Wandertruppen zu Grunde, nicht von aufsen her zerstört, sondern weil der Boden, in welchem er wurzelte, der Geschmack des Publikums, nach und nach ein anderer geworden, ihm keine lebenskräftige Nahrung mehr zu bieten vermochte.

Von einem festgestalteten und entwikelungsfähigen Repertoir deutscher Wandertruppen kann man erst seit dem Auftreten Veltens sprechen; durch die Gunst eines theaterliebenden

Fürsten gefördert und gestützt, war es ihm möglich geworden, im Verlaufe seiner Prinzipalschaft ein Repertoir zu schaffen, welches im Vergleich mit dem seiner Vorgänger einen relativen Kunstwert besafs und durch ein systematisches Übergehen gewisser Dramenklassen, ein systematisches Heranziehen von Stücken, welche bisher dem deutschen Theater unbekannt geblieben waren, den Stempel charakteristischer Eigenart an sich trug. Durch das hohe Ansehen, welches die Truppe Veltens genofs, durch die weit verzweigten Wanderzüge, welche ihr Repertoir in den mafsgebendsten Städten Deutschlands bekannt machte, wurde ein allgemein anerkanntes Muster geschaffen, welches als Grundlage für die weitere Entwickelung des Repertoirs deutscher Wandertruppen dienen konnte und auch wirklich gedient hat.[1]

Das Verdienst, zuerst dem Repertoir der Wanderbühne in Deutschland kritisch forschende Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, gebührt der Shakespeare-Forschung; denn deutsche Bühnen-Bearbeitungen Shakespearescher Dramen wurden zuerst aus dem Dunkel des 17. Jahrhunderts ans Licht gezogen.

Im Jahre 1864 machte uns Reinhold Köhler mit einer deutschen Bearbeitung der Widerspänstigen Zähmung aus dem Jahre 1672 bekannt,[2] im folgenden Jahre brachte Albert Cohns Shakespeare in Germany aus dem Repertoir der Wandertruppen in Deutschland Bearbeitungen von Julius und Hyppolita, von Titus Andronikus,[3] von Hamlet[4] und von Romeo und Julie;[5] nach längerer Pause veröffentlichte Meifsner das Manuskript einer deutschen Wandertruppen-Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig[6] und untersuchte Tittmann das Repertoir der englischen Komödianten in Deutschland,[7] Rudolph Genée

1) Heine, Johannes Velten, Halle 1887.

2) Vergl. dazu: A. von Weilen, Über das Vorspiel zu Shakespeares der Widerspänstigen Zähmung 1884.

3) Vergl. Creizenach, Bericht d. philol.-hist. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1886 p. 93.

4) Vergl. Creizenach a. a. O. 1887 p. 1 ff. und Litzmann, Ztschr. f. vergleichende Litteraturgesch. Neue Folge Bd. 1 p. 6 ff.

5) Vergl. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst Bd. 1 1848 p. 408 ff. Meifsner, Die engl. Com. z. Zeit Shakespeares in Deutschland, Wien 1884 p. 127. Bolte, Shakespeare-Jahrb. Bd. XXII p. 189 ff.

6) Meifsner a. a. O. p. 190—201.

7) Die Schauspiele der engl. Com. in Deutschl., Lpzg. 1880.

sammelte, was er von deutschen Shakespeare-Bearbeitungen fand,[1] von Creizenach endlich steht eine umfassende Übersicht über die englischen Komödianten in Aussicht.

Sind wir auf diese Weise über die Verbreitung und Bedeutung des englischen Dramas auf dem Repertoir der Wandertruppen in Deutschland ziemlich gut unterrichtet, so liegt der übrige Teil des Repertoirs noch recht im Dunkeln, namentlich gilt dies von jener Zeit der ersten Blüte deutscher Wandertruppen, in welcher das englische Drama aus seiner Führerrolle in ihrem Repertoir herausgedrängt, Gottscheds Einflufs aber noch nicht zu spüren war.

Zwei gröfsere Verzeichnisse von in dieser Epoche dargestellten Dramen liegen bis jetzt vor. Das eine berichtet über die Veltenschen Aufführungen,[2] das andere, welches aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammt, scheint die Darstellungen einer Nürnberger Truppe verzeichnet zu haben.[3] Aufser den in so vielen Spezial-Theatergeschichten verstreuten Bemerkungen bietet das Repertoir-Verzeichnis der Wallerottischen Truppe[4] aus Frankfurt einen vortrefflichen Anhalt, es stammt aus den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts und bietet oft einen Mafsstab dafür, ob sich ein Drama des 17. Jahrhunderts auf dem Repertoir erhalten hat, oder ob es schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts veraltete. So wertvoll dieses Material auch ist, belehrt es uns doch nur über die Titel der dargestellten Dramen, die selten genügen, einen Schlufs auf den Inhalt oder die Identität des gespielten Stückes zu machen. Aufschlüsse der letzten Art sind denn auch wenig vorhanden. Nur die Burleske[5] und das religiöse Drama[5] haben in einzelnen Teilen wenigstens litterarhistorische Würdigung gefunden, das ernste, weltliche

1) Gesch. d. Shakespeareschen Dramen in Deutschl., Lpzg. 1870.

2) Heine, Joh. Velten, Halle 1887 p. 19 ff.

3) Meifsner, Comödien-Verzeichnifs, Shakespeare-Jahrb. Bd. XIX p. 142 ff.

4) Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M., Frankf. 1882 p. 439 ff.

5) Über die „Einteilung des Wandertruppenrepertoirs, den Begriff Haupt- und Staatsaktion und die Sonderstellung des Biographischen Dramas“ vergl. Heine, Unglückseeliger Todesfall Caroli XII, Halle 1888 p. I—XII.

Drama[5] ist beinahe ganz vernachlässigt worden; und gerade dieses hat dem Repertoir der Wandertruppen seinen Stempel aufgedrückt, gerade dieses ist unter dem Schlagwort der „Haupt- und Staatsaktionen"[5] als charakteristisches Merkmal der Wandertruppen empfunden worden. Das ernste, weltliche Drama ist das echte Kind seiner Zeit, eklektisch wie der damalige Geschmack ist es selbst, fast ausschliefslich besteht es aus der Bearbeitung deutscher und fremdländischer Originale; diese Bearbeitungen reichen fast immer mit ihrer Entstehung und ersten Aufführung ins 17. Jahrhundert zurück und hielten sich auf dem Repertoir oft über die Mitte des 18. hinaus, freilich mit wechselnden Titeln, in wechselnder Bearbeitung. Jedes besitzt eine Geschichte seiner Wanderungen, die oft weit verzweigter ist als die Züge der Wandertruppen, deren Repertoir sie bilden.

---

# Die Dichtung.

Bedeutende Dichter, welche ihre Feder dem Dienste der deutschen Bühne gewidmet hätten, finden sich nicht in der Epoche des Aufblühens der deutschen Wandertruppen bis zu Gottscheds Wirksamkeit. Ich glaube, dafs diese längst bekannte, meist auf theoretische Bedenken zurückgeführte Thatsache grofsenteils auf die natürliche Lage der Dinge zurückzuführen ist; es mufste nämlich den deutschen Dramatikern, welche selten oder nie Gelegenheit hatten, ein von gewerbsmäfsigen Schauspielern gebildetes Theater zu sehen, jene Kenntnis der Bühnentechnik fehlen, ohne welche auch der begabteste Dichter über die Klippe des Buchdramas nicht hinwegkommt. Die Arbeiten unserer besten Dramatiker jener Zeit waren Früchte eines Studiums, welches sich auf Theorieen oder gedruckte Dramen beschränken mufste. Zur Zeit eines Gryphius gab es noch keine deutsche Schauspielkunst, und die Bühne der Schulen und Kirchen mit ihren ins Grofse gehenden Verhältnissen, aber doch dilettantischen Mitteln bot in ihren Voraussetzungen und Wirkungen dem Dichter keinen Ersatz für den Mangel einer Berufsbühne. Als sich aber ein Schauspielerstand in Deutschland gebildet hatte, war die Zahl der Städte, welche die herumziehenden Truppen aufsuchen konnten, selbst während der Blütezeit der wandernden Schauspielkunst gering, die Dauer ihres Aufenthalts kurz. Blicken wir in die Spezialtheatergeschichten hinein, so finden wir mit Ausnahme von ein paar Städten bis zur Gottschedschen Zeit unendlich wenig Aufführungen gewerbsmäfsiger Schauspieler verzeichnet. Aber dies kann niemand wunder nehmen, denn wenn man sich die Zahl damaliger Schauspieltruppen, die freilich, in gedrängter Aufeinanderfolge zusammengestellt, so gering nicht aussieht, sich über ganz Deutschland, zum Teil auch über Schweden und Rufsland verstreut denkt, so kann man sich überzeugen,

wie wenig davon jeder einzelnen Stadt zu gute gekommen sein kann.

Meine Vermutung, dafs die geringe Bühnenkenntnis meist die Schuld an dem Mangel bühnenfähiger Originaldramen jener Epoche trage, wird durch die Wahrnehmung bestätigt, dafs es in Städten, die schon frühe eine Bühne besafsen, an dramatischer Produktion nicht gefehlt hat; Hamburg und Dresden geben davon Zeugnis. Freilich mangelte hier wieder das dichterische Talent, welches sich da zeigte, wo eine Bühne fehlte. Dieses unglückliche Verhältnis verhinderte jene gegenseitige Befruchtung von Dicht- und Bühnenkunst, welche allein geeignet ist, jeden dieser Faktoren zu einer höheren Kunststufe emporzuheben. Als nun in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine deutsche Schauspielkunst sich entwickelte, derselben deutsche Dramen aber fehlten, griff man, dem Tagesbedürfnis zu genügen, zur Selbsthilfe: die Schauspieler fertigten sich ihre Dramen selbst; da sie aber weder Fähigkeit noch Zeit genug besafsen, um alles aus eigenen Mitteln dazu zu geben, begnügten sie sich damit, bereits vorhandene Dramen für ihren Gebrauch zuzustutzen. Das war für Deutschland nichts Neues, denn die deutschen Wandertruppen hatten darin in den englischen Komödianten Vorgänger gehabt, wie deren Repertoirzusammenstellungen von 1620 (1624), 1630 und 1670 beweisen.

Ist es nun auch für gewifs anzusehen, dafs die Bearbeitungen lediglich aus dem Schofse der deutschen Wandertruppen selbst hervorgingen, so will es doch nur in den seltensten Fällen gelingen, festzustellen, wer die Bearbeiter waren, die wohl in richtiger Erkenntnis des Eintagswertes ihrer Machwerke meist ihren Namen verschwiegen oder nur durch Anfangsbuchstaben andeuteten. Volle Namensangaben fand ich nur bei 10 Stücken; in zwei Fällen, in denen sich die Schauspieler als Originaldichter ansehen konnten, und bei acht Bearbeitungen:

I. Der verirrte Liebessoldat von Martin Hoedler und Melchior Herrer,[1]

II. Der unglückseelige Todesfall Caroli XII. von Joseph Kohlardt,[2]

---

1) Herausgg. von P. v. Radics, Agram 1865.
2) Herausgg. von Heine, Halle 1888.

1) Die unvergleichliche schöne Printzessin Andromeda oder derseben Vermählung mit dem heldenmüthigen Perseus von F. E. Paulsen 1700.[1]

2) Comödie Perseus und Andromeda oder die weifs gebohrene Mohrin von F. E. Paulsen 1700.[2]

3) Comödie genannt Eginhard und Imma oder die Politische Reuterey von F. E. Paulsen, C(omikus) P(antalon) 1784.[3]

4) Prinz Atis von M. Dorscheus 1708.[4]

5) Papinianus vo G. R. Haskerl 1710.[5]

6) Essex von H. F. Brauer 1716.[6]

7) Quando sta peggio, sta meggio von Schuhmacher Comikus 1722.[7]

8) Aurora und Stella von Carl Theodor Kopf 1754.[8]

Mit Anfangsbuchstaben gezeichnet fand ich:

a) Darlo todo übersetzt von M. H. J. D.[9]

b) Labyrinth der Liebe übersetzt von M. H. J. D. geschrieben von J. F. 5, Augsburg 1722.[10]

c) Der wollüstige Crösus geschrieben von J. F. G., Augsburg 1722.[11]

d) Doris von G. F. V., Strafsburg 1720.[12]

e) Besiegter Obsieger Adalbertus König in Welschland oder würkung des Ebruchs bey gezwungener Liebe mit Hans-Wurst dem betrogenen Bräutigam, verwihrt aufscher, übel belohnter alter Weiberspotter, gezwungenen Ehemann, allamanische Ambassadeure, sehend blind und hörend taub. Componiert 1774 von einem Comiko F. N.[13] Unter diesem Buchstaben verbirgt sich wohl der Harlekin Wallerottys Franz Nuth, der durch Mentzels Frankfur-

---

1) Cod. Mscr. Vindob. No. 13134. 2) ebenda.
3) Cod. Mscr. Vindob. 13133. 4) Anhang p. VI.
5) Heine, Ztschr. für deutsche Philogie Bd. XXI. p. 281 ff.
6) Heine, Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. 1 p. 323.
7) Cod. Mscr. Vindob. No. 13176.
8) Heine, Zeitschr. für vergleichende Litteraturgesch. u. Renaissance N. F. Bd. 2.
9) ebenda p. 165. 10) Anhang I. 11) Anhang V.
12) ebenda p. IV.
13) Cod. Mscr. Vindob. Nro. 13476.

ter Theatergeschichte als fruchtbarer Bearbeiter bekannt geworden ist.

Näheres, als was an den betreffenden, angezogenen Stellen erwähnt ist, habe ich über die genannten Verfasser nicht ausfindig machen können. Schuhmacher und F. E. Paulsen werden nicht in der Theatergeschiche erwähnt; ein Karl Paulsen tritt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts öfter auf. Nur in einem Fall (e) habe ich die mitgeteilten Anfangsbuchstaben vervollständigen können. So bleibt denn die Persönlichkeit der Bearbeiter, selbst wenn ihr Name bekannt ist, bisher noch im Dunkeln, erst eifrige und weitverzweigte Spezialforschung kann hier Licht schaffen.

Wichtiger aber als die Frage nach den Bearbeitern ist wohl die, wie die bearbeiteten Originale in den Besitz der Truppen kamen. Meist ist es ein erstaunlich langer Weg, den sie von ihrem Ursprung bis zum deutschen Theater zurücklegten; ein Weg auf dem ihnen Name und so viel Eigentümlichkeiten abhanden kamen, auf dem sie so viel Vergewaltigungen zu leiden hatten, daſs sie ihren fremdländischen Namen und so viel von ihrem fremdländischen Charakter verloren, daſs diese aus so verschiedenen Zeiten und Ländern entsprossenen Stücke aus einer Mache hervorgegangen zu sein scheinen.

Ein lehrreiches Beispiel dafür bietet die Geschichte des Dramas Aurora und Stella, dessen Wanderungen ich kurz zusammenstellen will.[1]

Das Original dieses Dramas ist Calderons „Lances de Amor y Fortuna“ 1635. Dreiſsig Jahre später bearbeitete dieses Drama der Holländer Hendrik de Graef und gab es, ohne seinen Ursprung zu verraten, wie ein Originaldrama unter dem Titel heraus: Aurora en Stella of zusterliyke Kroonzucht.

Dieses in Amsterdam erschienene und auch dort 1665 aufgeführte Drama begegnet uns 1676 in Dresden, 1680 in Torgau, von Velten gegeben.

Meiſsners Komödien-Verzeichnis führt es auf, und etwa um dieselbe Zeit hatte es der Schauspieldirector Rademin in Besitz, 1741 führte Wallerotty das Drama in Frankfurt auf, und 1754

---

1) Heine, Zeitschr. f. vergl. Litteraturgesch. N. F. Bd. 2.

schöpfte ein Mitglied der Badenschen Gesellschaft deutscher Schauspieler, Kopf, seine Bearbeitung aus der Handschrift Rademins.

Der rege Verkehr zwischen Spanien und Holland erklärt leicht die erste Wanderung dieses Dramas. Von Holland gelangte es über Hamburg nach Dresden. In Hamburg war ja um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, um den Bedarf an Texten für die aufblühende Oper zu decken, eine fieberhafte Übersetzungsthätigkeit im Schwunge, und so manches holländische Drama erhielt hier deutsches Gewand. Hamburger Schauspieler gaben nun oft am sächsischen Hof in Dresden Gastspiele, und übermittelten so ihr Repertoir der Dresdener Truppe; so fand Velten zum Direktor der sächsischen Hofkomödianten berufen, die Aurora und Stella auf dem Repertoir vor, die nun von Truppe zu Truppe wanderte, ohne dafs einer der deutschen Bearbeiter noch eine Ahnung von der Herkunft der Aurora und Stella gehabt hätte.

Ähnlich verschlungen wie in diesem Falle waren die Wege fast aller Dramen, ehe sie auf das Repertoir der Wandertruppen gelangten, gleichviel ob den Bearbeitungen deutsche oder fremdländische Originale zu Grunde lagen. Nicht immer hat die Nationalität der Originale, die Herkunft und Geschichte der Bearbeitungen nachgewiesen werden können, bisher ist es nur, teilweis wenigstens, bei folgenden Dramen gelungen:

## I. Deutsche Originale.

Papinianus: Auf dem Repertoir von Treu 1677, Velten 1690, Meifsners Verzeichnis um 1700, Elenson 1710, Hoffmann 1722, Eckenberg 1738, Wallerotty 1741, 1742, Schröder 1745. Original, Gryphius: Papinianus 1659.[1]

## II. Holländische Originale.

Medea: Auf dem Repertoir von Velten 1678[2], Hoffmann[3] Original, Voss Medea 1665.[3]

---

1) Heine, Zeitschr. f. deutsche Philol. Philol. Bd. XXI. p. 283.

2) Heine, Velten p. 24 Nr. 8.

3) Creizenach, Ber. d. phil.-hist. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1886 p. 107 ff. Es ist mir aufgefallen, dafs dieses Drama noch die alte Mysterien-Einleitung besitzt, in dem Unterwelt, Erde und Himmel in getrennter Aufeinanderfolge vorgeführt werden.

## III. Französische Originale.

Don Japhet von Armenien. Auf dem Repertoir von Velten 1689.[1] Original, Scarron: Don Japhet d'Armenie 1653.[1]

## IV. Spanische Originale.

1. Alles geben und doch Nichts geben. Auf dem Repertoir von Velten 1690, Merseburger Komödianten 1695, Meifsners Verzeichnis um 1700, Hoffmann 17?

Original: Calderon, Dar lo todo y na dar nada 1657.[2]

2. Aurora und Stella. Auf dem Repertoir von Dresdener Hofkomödianten 1676, Velten 1680, Meifsners Verzeichnis um 1700, Wallerotty 1741, Rademin 17?, Kopf 1754. Original: Calderon Lances de Amor y Fortuna 1635, Graef Aurora en Stella 1665.*[2]

3. Eifersucht das gröfste Scheusal. Auf dem Repertoir von Dresdener Hofkomödianten 1672,[3] Velten 1688,[3] Meifsners Verzeichnis um 1700,[4] Wallerotty 1742.[5] Original: Calderon, El mayor monstruo del mundo 1637. Rist, Herodes 1650.[6] Der verliebte Mörder Herodes der Grofse, Halle 1673.[7]

4. Die grofse Königin Semiramis. Auf dem Repertoir von Velten 1688.[8] Original: Calderon, La hija dell Aire 1664. Isb. Vincent Semiramis 1869.*[8]

5. Prinz Sigismund von Pohlen. Auf dem Repertoir von Velten 1690,[9] Meifsners Verzeichnis,[10] Wallerotty 1641.[11] Original: Calderon, La vida et sueña 1635, Postel, der königliche Prinz Sigismund von Pohlen oder das menschliche Leben wie ein Traum, Hamburg 1694. Prince Sigismund von Pohlen 1654* (Holländisches Drama in Hamburg aufgeführt).[9]

---

1) Heine, Velten p. 35 No. 52.
2) Heine, Zeitschr. f. vergl. Litteraturgesch. N. F. Bd. II p. 165.
3) Heine, Velten p. 34 No. 48.
4) Shakespeare-Jahrb. Bd. XIX p. 146 No. 16.
5) Mentzel p. 466. 6) Gottsched, Nötiger Vorrat Bd. I p. 200.
7) Gottsched ebenda p. 233. 8) Heine, Velten p. 34 No. 49.
9) Heine, Velten p. 35 No. 55.
10) Shakespeare-Jahrb. Bd. XIX p. 145 No. 4. 11) Mentzel p. 461.
*) Die mit * bezeichneten Dramen haben für die deutsche Bearbeitung die Vorlage gebildet.

6. Unmögliche Möglichkeit. Auf dem Repertoir von Velten 1690,[1] Meifsners Komödienverzeichnis um 1700. Original: Lope de Vega, El mayor imposible.[2] Das unmöglichste Ding, Hamburg.*[1] [Vielleicht schon der Burleske zuzurechnen.]

7. Der verwirrte Hof von Belvedere. Auf dem Repertoir von Velten 1690,[3] Meifsners Verzeichnis um 1700,[4] Wallerotty 1741, 1742.[5] Original: El palacio confuso, Grefflingers Übersetzung 1652.[6] [Vielleicht schon der Burleske zuzurechnen.]

8. Essex. Auf dem Repertoir von Velten 1688, Hoffmann 1722. Original: Coella Dar la vida pos su Dama Cicognini. (?) La regina d'Inghilterra.* Scenar, la regina d'Inghilterra.[7]

## V. Italienische Originale.

1. Die Statua der Ehre. Auf dem Repertoir von Velten 1689. Original: Cicognini l'Adamira overo la statua dell' honore.[8]

2. Glückliche Eifersucht Don Roderichs von Valenza. Auf dem Repertoir von Dresdener Hofkomödianten 1671 und 1679, Velten 1690, Maria Margaretha Elenson 17?[9] Original: Cicognini, Gelosia fortunata. Übersetzt von Kähnikhl, verbessert von Blimel.[10] [Vielleicht schon der Burleske zuzurechnen.]

3. Das Labyrinth der Liebe. Auf dem Repertoir von Hoffmann 1723. Original? Italienisch.[11]

4. Comödie in 12 Personen. Auf dem Repertoir von? Original? Mutmafslich italienisch.[12]

---

1) Heine, Velten p. 36 No. 60.
2) Creizenach, Bericht der philol.-histor. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1886 p. 11.
3) Heine, Velten p. 37 No. 66.
4) Shakespeare-Jahrb. Bd. XIX p. 149 No. 58.
5) Mentzel p. 459, 468.
6) Bolte, Zeitschrift f. deutsches Altertum. N. F. Bd. XIX p. 103 ff.
7) Heine, Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. I. p. 323.
8) Heine, Velten p. 30 No. 26. 9) Ebenda p. 36 No. 65.
10) Bolte, Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXII p. 194 ff.
11) Vergl. Anhang I. 12) Vergl. Anhang II.

5. Der eiserne König. Auf dem Repertoir von Velten 1689, Hacke 1719, Meifsners Verzeichnis um 1700, Hoffmann 1723, Wallerotty 1741. Original? Mutmafslich italienisch.[1]

6. Die getreue Sclavin Doris. Auf dem Repertoir von Treu 1677, Meifsners Verzeichnis um 1700, Hochdeutsche Komödianten 1710—30, Hoffmann 1722. Original? Mutmafslich italienisch.[2]

7. Der wollüstige Krösus. Auf dem Repertoir von Meifsners Verzeichnis um 1700, Hoffmann 1723. Original? Mutmafslich italienisch.[3]

8. Der stumme Prinz Atis. Auf dem Repertoir von Meifsners Verzeichnis um 1700, Hoffmann 1723, in Lübeck 1720, Wallerotty 1741, 1742. Original: Niccola Minato Creso 1678,* Donato Cupido, la forza dell' amore filiale 1698. Lucas von Bostel, der hochmüthige Bestürzte und wieder erhobene Crösus, Hamburg 1684, 1711 und 1721. Buchhöfer, der Stumme Prinz Atis, Hamburg 1726.[4]

Die Dramen, welche zu dieser Zusammenstellung herangezogen werden konnten, wurden nicht nach einem System ausgewählt, sondern sind, soviel ich weifs, die einzigen bisher bekannten Stücke des ernsten, weltlichen Dramas vom Repertoir der Wandertruppen. Freilich wird die Brauchbarkeit des Materials dadurch erheblich beeinträchtigt, dafs statt einer wählenden Hand der Zufall dasselbe zusammenfügte, allein in Ermanglung anderer Hilfsmittel müssen wir uns mit diesen dürftigen Nachrichten begnügen.

Beinahe alle diese Dramen waren zwischen 1690 und 1730, wie nachgewiesen, Repertoirstücke der Wandertruppen, in derjenigen Zeit also, welche zwischen Veltens und Gottscheds Reformversuchen liegt. Ich bezeichne diese Epoche als Blütezeit der Wandertruppen, während dieser Name meist auf die Periode angewendet wird, welche mit Gottsched und der Neuberin beginnt. Diese letztere, landläufige Ansicht kann nur auf dem Irrtum eines falschen, unhistorischen Standpunkts der Beurteilung fufsen; freilich bot die Neuber-Ackermannische Periode einen nach heutigem Mafsstab erquicklicheren Anblick durch gröfsere Regelmäfsigkeit der Repertoirstücke, durch das Interesse und den Einflufs der gelehrten Welt, durch den Namen eines Schlegel, Lessing u. s. w.,

---

1) Vergl. Anhang III. 2) ebenda IV. 3) ebenda V. 4) ebenda VI.

aber gerade all diese zur stehenden, zu klassischen Bühnen hinneigenden Vorzüge bedeuten ein Abwenden von dem Charakter der Wandertruppen, der in seiner Unregelmäfsigkeit, seiner unbeirrten eklektischen Universalität, seiner volkstümlichen Plattheit und Gemeinheit, in der Velten-Elenson-Hacke-Hoffmannschen Epoche den vollsten Ausdruck fand.

In dieser Blüteperiode wird demnach, wie die Zusammenstellung klar beweist, das Drama der romanischen Völker durchaus bevorzugt. Jetzt sind es noch die romanischen Völker im allgemeinen, an deren Leitseil das deutsche Theater geführt wird, Gottscheds Einflufs, dem durch diese Geschmacksrichtung vorgearbeitet war, trieb es in die Arme eines einzigen Volkes dieser Rasse, in die der Franzosen; so bildet das ernste, weltliche Drama von 1690—1730 die Brücke zwischen dem englisch-holländischen und dem französischen Geschmack.

Trotz der Verschiedenheit hinsichtlich der Nationalität und der Abfassungszeit ihrer Originale zeigen diese Bearbeitungen vom Repertoir der Wandertruppen so viel Gemeinsames und ihnen allein Eigentümliches, dafs sie sich zu einer in sich abgeschlossenen selbständigen Gattung zusammenfassen lassen. Das Gemeinsame sind die in diesen Dramen vorkommenden Motive und deren Verarbeitung. Es ist klar, dafs diese Motive nicht einer von den Bearbeitern ausgeklügelten Theorie entsprechen, sondern, dafs den Verfassern bei ihren Bearbeitungen der Geschmack des Publikums, von dem das materielle Gedeihen der Bühnen ja fast überall abhängig blieb, als Richtschnur diente; platt und roh wie dieser Geschmack sind denn auch die Motive, welche zur Verwendung kamen.

Alle ernsten, weltlichen Dramen spielen sich in der Mehrzahl ihrer Scenen an fürstlichen Höfen ab, stets sind ihre Helden Fürsten, Adlige oder Personen, welche durch hervorragende Thaten diesen gleichzustellen sind. Diese „Kgl. und Fürstl. Persohnen“, welche „durch den gezwungenen Glantz ihrer Kleidungen und der Pracht ihrer Hofstatt die Augen des untersten Pöbels sehr blenden“ [Gottsched: Vernünftige Tadlerinnen, Stück vom 16. Januar 1725], sind den „Haupt- und Staatsactionen“ zuerst wohl von Gottsched zum Vorwurf gemacht worden; warum dieser Makel gerade nur an dieser Gattung haften soll, vermag ich nicht einzusehen, da er doch dem gesamten Trauerspiel bis zu

der Zeit gemeinsam ist, in welcher Lessing der bürgerlichen Tragödie Berechtigung schuf und das bis ins Altertum zurückreichende Vorurteil beiseite schob, welches im Trauerspiel nur fürstlichen Personen Anrecht auf Interesse zugestand. Was Wunder also, wenn auch im Trauerspiel der Wandertruppen nur Fürsten auftraten? Untrennbar aber von der Person eines Fürsten jener Epoche war die prunkhafte, steife Umgebung, die, eine Frucht sich überbietenden Wetteifers zwischen französischem Luxus und spanischem Zeremoniell, an allen Höfen sich breit machte.

Was das Volk teils in Wirklichkeit erblickte, teils in neidischer Phantasie sich noch üppiger ausmalte, das mochte es bei den Scheinherrschern der Bühne nicht missen. Überdies war das Publikum an die Entfaltung dekorativer Pracht so sehr durch die mit reicheren Mitteln arbeitende Oper gewöhnt, dafs das Schauspiel, um mit diesem Erbfeind schmuckloser Darstellung gleichen Schritt zu halten, an fürstlicher Pracht nicht sparen durften.

Neben dem fürstlichen Hofstaat wollte man aber auch kriegerische Prachtentfaltung sehen, da von der Person des Fürsten kriegerisches Thun untrennbar schien; ist doch sein Geschick mit der äufseren d. h. Kriegsgeschichte des Landes eng verknüpft! So zog denn die Darstellung fürstlicher Personen im Drama neben der Vorführung fürstlicher Pracht auch die kriegerischer Vorgänge nach sich. Durch den Kontrast zu wirken, durfte nun auch die Schilderung des Hirten- und Bauernlebens nicht fehlen. Gerade so, wie die Überfeinerung, welche, von Versailles ausgehend, sich über Europa verbreitet hatte, die Blicke der Blasierten nach einer Region der Unschuld, Reinheit und Ursprünglichkeit lenkte, die man bei Hirten und Bauern zu finden glaubte, so erfreute man sich auch im Drama, wenn man sich an dem Zeremoniell und der Gespreiztheit der Hofleute satt gesehen hatte, an der Unmittelbarkeit und Plumpheit der Bauer- und Schäferscenen.

Einen ebenso grofsen Anteil an der Beliebtheit dieses Motivs, wie die erfrischende Wirkung des Gegensatzes, hatten Pastorale, Singspiel und Oper, welche das Publikum gewöhnt hatten, den Schäfer- und Bauernscenen Beifall zu klatschen, eine Gewohnheit, der das Schauspiel Rechnung zu tragen hatte, und bei dem engen Zusammenhang, den Operntexte und diese Dramengattung hatten, auch leicht Rechnung tragen konnte.

Die Ideen, die Rousseau in ein System brachte, lebten eben schon ein halbes Jahrhundert vor ihm im Volke.

Der Ort der Handlung ist also nicht besonders abwechslungsreich: Fürstensaal und Schäferhütte bilden ihn; von ihnen empfängt das Drama äufserlich sein Kolorit; die Leidenschaften, welche den Gang der Handlung bewegen, sind nicht viel mannigfaltiger: Herrschsucht und Liebe bilden die Angelpunkte der Intriguen; und Intriguenstücke sind diese Dramen fast ausnahmslos. Das Motiv der Liebe in Gestalt von getreuer, ungetreuer Liebe und Wollust, welches von diesem Zeitpunkt an beinahe allein den Inhalt der Bühnen ausmacht, drang anfänglich nur schüchtern in das deutsche Drama ein; der Roman des 17. Jahrhunderts und das Repertoir der englischen Komödianten scheinen ihm zum Durchbruch verholfen zu haben.

Während die bösen Charaktere mit Untreue, Wortbruch und Mord rasch bei der Hand sind, pflegen die guten reichlich mit den rühmlichen Eigenschaften der Standhaftigkeit, Treue, Ergebung und Grofsmut ausgestattet zu sein.

Diesen inneren Motiven stehen eine Anzahl äufserer Handgriffe zur Seite, bestimmt die Handlung teils vorwärts zu treiben, teils zu retardieren. Belauschungen, Mifsverständnisse, Verkleidungen, Verstellungen, falsche Namen sind die uralten unendlich oft variierten Hilfsmittel, denen sich zum Schlufs als würdiger Genosse der Deus ex machina in der Gestalt von Prophezeiungen, Geistererscheinungen, Bildern, Briefen, Schmuck etc. anreiht.

Einen Überblick über die Art, wie oft die angegebenen Motive in den inhaltlich bekannten Dramen benutzt sind, gewährt folgende Zusammenstellung:

## I. Fürstliche und kriegerische Pracht.

1. Papinianus. Die Totenfeier am Monument des Papinianus.

2. Essex. Aldimiro wird zum König erhoben und schwört in feierlicher Versammlung, für das Reich sorgen zu wollen.

3. Aurora und Stella. Die Unterredung der Schwestern — Aurora hält in feierlicher Audienz Gericht über ihre Umgebung.

4. Dar lo todo. Alexanders Siegeseinzug.

5. Labyrinth der Liebe. Rosane hält nach ihrer Thronbesteigung den ersten feierlichen Kronrat ab.

6. Comödia in 12 Personen. König Aurelian kehrt mit Gepränge von der Jagd zurück.

7. Eiserne König. Die Gattenwahl der verwitweten Alphonsa. Die Thronbesteigung (Hochzeit?) des Gorgas.

8. Doris. —

9. Krösus. Hochzeit des Krösus mit Emirera. Der in den Festsaal eindringende Aufstand. — Des Teraspes' Königswahl.

10. Atis. Krösus zeigt Solon seine Schätze. — Die Schlacht zwischen Cyrus und Krösus, Atis' Verwundung. — Einzug des befreiten Krösus. — Atis hält Gericht über die Umgebung seines Hofes.

11. Medea. Hypsipyles Frauenheer geschlagen. — Hochzeit des Jason mit Creusa.

## II. Bauern- und Hirtenleben.

1. Papinianus.
2. Essex.
3. Aurora und Stella. Der Soldat Karl.
4. Darlo todo. Der Cyniker Diogenes.
5. Labyrinth der Liebe. Evander lebt bei den Hirten. — Silanes bei Hofe.
6. Comödia in 12 Personen.
7. Eiserne König. Gorgas unter den Hirten.
8. Doris.
9. Krösus.
10. Atis. Das Fest der Bauern. Atis als Bauer.
11. Medea.

## III. Herrschsucht.

1. Papinian. Die Herrschsucht des Kaisers Bassian. Herrschsucht der Kaiserin Julia. Herrschsucht des Lätus.

2. Essex. Florisbe will, dafs Essex König werde. Florisbes Anhang will sich den Thron sichern.

3. Aurora und Stella. Lotharius strebt nach dem Thron. Stella strebt nach Alleinherrschaft.

4. Darlo todo.

5. Labyrinth der Liebe. Arbazes hat sich widerrechtlich den Thron angeeignet. Evander will sich in den Besitz des Thrones setzen.

6. Comödia in 12 Personen.

7. Eiserne König. Gorgas strebt nach dem Thron.

8. Doris.

9. Krösus. Emirera sucht rechtmäſsige Gattin des Krösus und Königin zu werden.

10. Atis. Orsanes will sich der Herrschaft bemächtigen. Der Bauer (Atis) will König werden (scheinbar).

11. Medea.

## IV. Wollust und Liebesuntreue.

1. Papinianus. Bassians' Wollust.

2. Essex. Essex liebt die Königin, obgleich er mit Florisbe verlobt ist.

3. Aurora und Stella. Leonora, mit Roger verlobt, hat den Juan geheiratet.

4. Darlo todo. Alexander, obgleich verheiratet, sucht Campaspes' Liebe.

5. Labyrinth der Liebe. Rosane will Harpagon, von dem sie weiſs, daſs er mit Ergillen verlobt ist, zu ihrem Gatten machen. Rosane hat heimlich die Liebe des Evander genossen.

6. Comödia in 12 Personen. Aurelian liebt Doriklea. Giokaste und Alexander lieben sich und begehen doppelten Ehebruch.

7. Eiserne König. Alfonsa haſst ihren senilen Gatten. Alfonsa liebt Harpagon. Alfonsa liebt Gorgas.

8. Doris. Orontes, mit Doris verlobt, will die Arsinoe freien. Dirces und des Eunuchen Liebeswerbungen.

9. Krösus. Krösus lebt mit einer Maitresse. Emirera, die sich dem König ergab, liebt Gelso. Aribazes sucht die Königin zum Ehebruch zu verleiten.

10. Atis. Orsanes sucht, obwohl mit Claudia verlobt, die Liebe der Elmira.

11. Medea. Jason hat Hypsipyle verlassen. Jason hat Medea verlassen. Jason liebt Creusa.

## V. Treue Liebe.

1. Papinianus.

2. Essex.

3. Aurora und Stella. Prinz von Aragonien liebt Aurora treu. Urgel und Stella lieben sich treu. Roger liebt Aurora treu.

4. Darlo todo. Campaspe will ihrem Retter über das Grab Treue halten. Campaspe und Apelles lieben sich treu.

5. Labyrinth der Liebe. Harpagon und Ermelinde lieben sich treu.

6. Comödia in 12 Personen. Aurelian und Doriklea wollen die Ehe nicht verletzen.

7. Eiserne König.

8. Doris. Doris liebt den Orontes treu. Ptolemäus liebt die Arsinon treu.

9. Krösus. Doriklea liebt ihren Gatten treu.

10. Atis. Átis und Elmira bewahren sich gegenseitig trotz aller Anfechtungen die Treue. Clerida bleibt dem Orsanes, obwohl dieser Elmira nachstellt, treu.

11. Medea.

## VI. Geplanter und ausgeführter Mord und Selbstmord.

1. Papinianus. Bassianus ermordet Gäta. Lätus will Bassianus töten. Lätus will Hand an sich legen. Julia läſst Lätus töten. Bassian läſst Papinianus' Sohn töten. Bassian läſst Papinianus töten.

2. Essex. Florisbes Vetter wollte die Königin ermorden. Florisbe fordert Essex auf, bei der Ermordung der Königin zu helfen. Polydorus versucht die Königin zu morden. Polydorus ersticht sich. Florisbe versucht die Königin zu töten. Die Königin befiehlt Florisbe zu töten. Florisbe tötet sich. Essex wird hingerichtet.

3. Aurora und Stella. Lotharius will Hand an sich legen.

4. Darlo todo. Statira will Campaspe töten lassen. Alexander will Apelles töten lassen.

5. Labyrinth der Liebe. Arbazes hat den Evander töten lassen wollen. Evander will Rosane ermorden.

6. Comödia in 12 Personen. Alexander ersticht Jokaste.

7. Eiserne König. Harpagon will Astyages erschlagen lassen. Gorgas tötet Astyages. Crates und Orbesus ermorden den Harpagon. Orbesus tötet den Crates. Gorgas tötet Orbesus.

8. Doris. Orontes will Hali und Arsinoe umbringen. Ptolemäus will Orontes erstechen. Doris will sich vergiften.

9. Krösus. Aribazes will Doriklea durch Gelso töten lassen. Aribazes erbietet sich, Krösus zu töten. Gelso giebt vor, von Krösus beauftragt zu sein, den Teraspes zu töten.

10. Atis. Orsanes will Atis ermorden lassen. Krösus will Solon töten lassen. Cyrus will Krösus töten lassen.

11. Medea. Medea wirft ihre Kinder vom Wagen herab in die Tiefe.

## VII. Grofsmut und Standhaftigkeit.

1. Papinianus. Papinianus schätzt Recht höher als Macht. Cleander verteidigt Papinianus ohne Rücksicht auf die eigene Wohlfahrt. Papinianus opfert für das Recht seinen Sohn. Papinianus' Sohn stirbt standhaft. Papinian weigert sich standhaft den Kaiser zu verteidigen. Papinian stirbt standhaft.

2. Essex. Essex will lieber sterben als Florisbe verderben.

3. Aurora und Stella. Aurora schenkt der besiegten Stella die Hälfte des Reiches. Roger bleibt standhaft in Liebe und Treue zu Aurora.

4. Darlo todo. Apelles schützt Campaspe mit Gefahr des Lebens. Alexander wird durch Campaspe vom Tode gerettet. Apelles will zu Gunsten des Königs auf seine Liebe verzichten. Alexander überwindet sich selbst und verheiratet Campaspe mit Apelles.

5. Labyrinth der Liebe. Rosane rettet den gefangenen Evander.

6. Comödia in 12 Personen. Alexander trennt seine Ehe zu Gunsten des Aurelian.

7. Eiserne König.

8. Doris. Doris entsagt ihrer Liebe. Doris wirbt für Orontes bei Arsinoe.

9. Krösus. Teraspes verzichtet zu Gunsten des Krösus auf den Thron.

10. Atis. Atis rettet in der Schlacht den Krösus mit Gefahr des Lebens. Atis will sich für seinen Vater opfern.

11. Medea.

## VIII. Mifsverständnisse.

1. Papinianus.

2. Essex. Essex wird statt Florisbes für den Mörder gehalten. Der zur Freilassung herbeigerufene Kapitän hält den Ruf für das Zeichen zur Hinrichtung.

3. Aurora und Stella. Als Roger die Reize Auroras schildert, glaubt diese, dafs er Leonoras Vorzüge beschreibt.

Alle Grofsthaten Rogers scheint Lothar verrichtet zu haben.

4. Darlo todo. Campaspe hält ihren Retter für tot. Campaspe glaubt, dafs Apelles ihre Liebe nicht erwidere.

5. Labyrinth der Liebe. Evander glaubt sich durch Ermelinde gerettet.

6. Comödia in 12 Personen. Alexander glaubt die Liebe der Aurelia zu geniefsen.

7. Eiserne König.

8. Doris. (Doris wird für die ägyptische Doris gehalten.) Orontes hält Hali und Arsinoe für ein Liebespaar. Arsetes meint, Doris sei vergiftet.

9. Krösus. Krösus hält Gelso für den Liebhaber der Emirera.

10. Atis. Elmira glaubt, dafs Atis nicht Atis sei.

11. Medea.

## IX. Belauschungen.

1. Papinianus. Lätus belauscht das Gespräch des Papinianus mit Plautia und Eugenia. Traräus belauscht den Lätus.

2. Essex.

3. Aurora und Stella. Roger belauscht das Gespräch der Schwestern. Lothar belauscht das Gespräch Rogers und Gusmans.

4. Darlo todo. Diogenes belauscht die Klage des Apelles.

5. Labyrinth der Liebe. Lindo belauscht Harpagon und Ermelinde.

6. Comödia in 12 Personen. Aurelia und Doriklea belauschen Alexander und Jokaste.

7. Eiserne König.

8. Doris. Orontes belauscht Hali und Arsinoe. Dirce belauscht Doris.

9. Krösus. Der König belauscht Gelso und Emirera.
10. Atis.
11. Medea.

## X. Verkleidungen, Verstellungen und angenommene Namen.

1. Papinianus.

2. Essex. Die Vettern der Florisbe sind beim Mordanschlag maskiert und verkleidet. Die Königin durch Maske unkenntlich. Essex stellt sich, als wolle er mit Florisbe gemeinsame Sache machen. Polydorus als Armenier verkleidet. Florisbe will durch Kleidertausch Essex befreien. Fabio durch falschen Bart verkleidet spricht mit Essex.

3. Aurora und Stella. Lothar stellt sich, als habe er die Thaten Rogers verrichtet.

4. Darlo todo. Diogenes thut, als habe er durch seine Allwissenheit den Grund der Betrübnis der Apelles entdeckt.

5. Labyrinth der Liebe. Argimundus lebt unter dem Namen Harpagon. Ermelinde hat den Namen Ergilla angenommen. Evander als Bauer verkleidet. Rosane rettete Evander in den Gewändern der Ermelinde.

6. Comödia in 12 Personen. Giokaste legt die Kleider der Auretta an. Aurelian stellt sich, als wenn er von dem Verrat nichts ahne.

7. Eiserner König. Gorgas verkleidet sich als Eremit.

8. Doris. Doris ist als Hali verkleidet. Ptolemäus ist als Celinde verkleidet.

9. Krösus. Aridenus trägt den falschen Namen Gelso. Doriklea verkleidet sich als Zigeunerin.

10. Atis. Atis als Bauer verkleidet. Elcius als Tabulettkrämer. Atis bei Hof in drei Rollen.

11. Medea.

## XI. Bilder, Briefe etc.

1. Papinianus.

2. Essex. Die Schärpe als Erkennungszeichen. Essex' Warnungs-Brief an die Königin. Essex' Brief an Florisbe, durch den seine Unschuld bewiesen wird.

3. Aurora und Stella. Roger hat sich in Auroras Bild verliebt. Aurora hat sich in Rogers Bild verliebt. Auroras Bild beweist Rogers Rettungsthat. Durch einen Ring wird Lothars Schuld erwiesen.

4. Darlo todo.

5. Labyrinth der Liebe. Evander erkennt Rosane an der Handschrift als seine Retterin.

6. Comödia in 12 Personen. Der Schmuck erweckt Aurelians Verdacht. Aurelian erkennt die Untreue seiner Gattin durch deren Brief.

7. Eiserne König.

8. Doris. Halis Handschrift erinnert Orontes an Doris.

9. Krösus.

10. Atis. Des Gefangenen Handschrift erinnert die Elmira an Atis.

11. Medea.

## XII. Prophezeiungen, Geistererscheinungen.

1. Papinianus. Trafullus verkündet aus den Himmelszeichen Unheil. Geta ahnt durch Traurigkeit seinen Tod voraus. Die Himmelszeichen deuten auf Papinianus' Tod. Die Geister des Lätus und Geta erscheinen Bassian.

2. Essex.

3. Aurora und Stella.

4. Darlo todo. Campaspe hält Apelles für einen Geist.

5. Labyrinth der Liebe.

6. Comödia in 12 Personen.

7. Eiserne König. Der prophetische Traum von Gorgas' Mutter. Das Horoskop des Astrologus.

8. Doris. Dem Orontes erscheint der Geist seiner Mutter.

9. Krösus. Doriklea als Zigeunerin gekleidet sagt den Neuvermählten wahr.

10. Atis.

11. Medea. Hysipyles Geist ängstigt Jason.

---

Folgende Tabelle zeigt übersichtlich, wie oft jedes dieser 12 Motive in jedem einzelnen Drama und in allen 11 Dramen vorkommt:

| | Papinianus | Essex | Aurora u. Stella | Darlo todo | Labyrinth d. Liebe | Comödia in 12 Pers. | Eiserne König | Doris | Krösus | Atis | Medea | Summa |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Fürstliche und kriegerische Pracht . . | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | — | 3 | 4 | 2 | 18 |
| Bauern- und Hirtenleben . . . . . | — | — | 1 | 1 | 2 | — | 1 | — | — | 2 | — | 7 |
| Herrschsucht . . . . . . . . | 3 | 2 | 2 | — | 2 | — | 2 | — | 1 | 2 | — | 14 |
| Wollust und Liebesuntreue . . . . | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | 3 | 1 | 3 | 20 |
| Liebestreue . . . . . . . . . | — | — | 3 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | — | — | 12 |
| Geplanter und ausgeführter Mord und Selbstmord . . . . . . . . | 6 | 8 | 1 | 2 | 2 | 1 | 5 | 3 | 4 | 3 | 1 | 36 |
| Großmut und Standhaftigkeit . . . . | 6 | 1 | 2 | 4 | 1 | 1 | — | 2 | 1 | 2 | — | 20 |
| Mißverständnisse . . . . . . . | — | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | — | 3 | 1 | 1 | — | 13 |
| Belauschungen . . . . . . . . | 2 | — | 1 | 1 | 1 | 1 | — | 2 | 1 | — | — | 9 |
| Verkleidung, Verstellung, angenommene Namen . . . . . . . . . . | — | 6 | — | 1 | 4 | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 | — | 21 |
| Bilder, Briefe, Schmuck . . . . . | — | 4 | 4 | — | 2 | 2 | — | 1 | 1 | — | — | 14 |
| Prophezeiungen, Geistererscheinungen . | 4 | — | — | 1 | — | — | 2 | 1 | 1 | — | 1 | 10 |

Diese zwölf Motive scheinen im ganzen die Ingredienzen zu erschöpfen, aus welchen ein Drama zusammengebraut sein mufste, wenn es für die Gattung des ernsten weltlichen Dramas passen, wenn es zur Bearbeitung für das Wandertruppen-Repertoir herangezogen werden sollte.

Diese Motive sind nun weder an sich noch in dieser Zusammenstellung etwas Neues. Als Opitz die Ansichten, welche sich über die Theorie der Dichtkunst in Holland und Deutschland um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts gebildet hatten, in seinem „Buch von der deutschen Poeterey" zusammenstellte, gab er von der Theorie der Tragödie folgende Definition: „Die Tragödie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemefse, ohne das sie selten leidet, das man geringen standespersonen und schlechte sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen Todtschlägen verzweifelungen, Kinder- und Väter mörden, brande, blutschande, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen handelt." Dem Wesen nach haben sich, wie man sieht, die Forderungen für die Tragödie wenig geändert. Dennoch zeigt sich ein grofser Fortschritt im ernsten weltlichen Drama gegenüber seinen Vorgängern.

Finden wir in den Dramen vor 1690 auch im wesentlichen dieselben Motive benutzt wie nach dieser Zeit, so fehlt in ihnen doch ein innerer Zusammenhang, welcher die einzelnen Motive begründete und verknüpfte. Der Zufall scheint die einzelnen Scenen eines Amadis, einer Christabella, des wilden Mannes in Kreta u. a. m.[1] aneinander gefügt zu haben, jedes innere Band fehlt; die Thatsachen werden aufgenommen, wie der Roman sie gerade bot, gewisse stereotype Vorgänge sind für diese Dramenklassen typisch. Ein Ritter, meist ein Kind der Liebe, das, um der Eltern Schande nicht offenbar werden zu lassen, gleich nach der Geburt mit oder ohne Mutter ausgesetzt wurde, wächst in Unwissenheit über seine Abkunft auf, verrichtet die gewaltigsten Heldenthaten, unterliegt geheimnisvollem Zauber oder weifs ihn zu brechen, legt durch geheime Liebe zu einer Frau den Grund zu einem neuen gleichartigen Roman oder Drama und wird schliefslich nach zusammenhanglosester Aufhäufung solcher Heldenthaten seinen Eltern wieder zugeführt. Im Grunde werden alle diese

---

1) Vergl. die Inhaltsangabe dieser Dramen, Heine, Velten p. 19 ff.

Vorgänge nur dadurch zusammengehalten, dafs sie sich auf ein und dieselbe Person, den Helden des Dramas, beziehen. Anders verhält es sich mit dem ernsten weltlichen Drama nach 1690, überall leuchtet das Bestreben hindurch, das Thun der auftretenden Personen durch ihren Charakter zu motivieren; überall zieht sich eine leitende Idee durch das Ganze hindurch; der Grund dieses Fortschritts liegt darin, dafs man das Repertoir nicht mehr mit den dramatisierten Hintertreppen-Romanen des abgestorbenen Mittelalters, sondern mit Bearbeitungen guter, oft der besten Dramen eines aufstrebenden Zeitalters füllte.

Diese Grundideen und Charakteristiken sind freilich meist noch in roher und übertriebener Kunstlosigkeit herausgearbeitet; denn wirkliche Konflikte weist nur ein einziges Drama, die Comödie in 12 Personen, auf; hier hat sich der Ehebruch zu einem ächten inneren Konflikt vertieft; sonst bleibt die Grund-Idee äufserlich gefafst: Im Papinianus und Essex dreht es sich um die im ersteren Falle auf Rechtsgefühl, im zweiten Falle auf Hochherzigkeit gegründete Unbeugsamkeit, in Aurora und Stella, in der treuen Sklavin Doris, im Krösus, im Atis, in Medea um den Sieg der Liebes- und Lebenstreue über jedes Hindernis; in Darlo todo wird der Sieg der Selbstüberwindung verherrlicht; im Labyrinth der Liebe der Sieg des Rechts, indem der rechtmäfsige, durch Intriguen verdrängte Thronerbe, schliefslich die geraubte Krone zurückerhält; im eisernen König endlich bildet die Schicksalsidee den Grundgedanken.

Diese Grundideen sind sämtlich geeignet einen tragischen Schlufs herbeizuführen; niemals aber hat das ernste weltliche Drama einen solchen gewagt; selbst ein Schlufs mit tödlichem Ausgang der Hauptperson, obgleich im Verlauf des Dramas Ströme von Blut fliefsen (in 11 Dramen ist das Motiv des Mordes 36 mal verwendet!), selten gewagt.

Am charakteristischsten sind hierfür die Bearbeitungen des Papinianus und Essex. In beiden Fällen hat der tödliche Ausgang nicht vermieden werden können. Im Original des Papinian gewahrt man gleich anfangs den unauflöslichen Konflikt: Papinian steht mit seinem unverrückbaren Rechtsgefühl in einer gewissenlosen Umgebung; man sieht die tragische Notwendigkeit seines Unterganges voraus, denn es sind nicht Menschen, es sind Prinzipien, die aufeinander platzen. In der Bearbeitung aber büfst

Papinian sein Leben ein, weil er dem geschickten Intriguenspiel des Lätus unterlegen ist. Im Essex steht der Held zwischen der Liebe zweier Frauen, deren jede er um der andern willen betrügt. Beide Frauen stehen so hoch, dafs ihre Rache tödlich wirken mufs. Was thut der Bearbeiter? Zu einsichtig, um Essex am Leben zu lassen, zu feige, um die tragische Konsequenz zu ziehen, läfst er durch den Zufall eines nicht verstandenen Ausrufes Essex zu Grunde gehen.

Dabei haben beide Bearbeiter unnützer ja unkünstlerischer Weise mehr Blut fliefsen lassen als ihre Originale, indem sie zu einem im Original vorgeschriebenen Vorgang sich lahme Pendants erfanden. Aber es ist nicht genug an der ängstlichen Schwächung des Ausganges, rasch erfinden sie noch ein paar tröstliche Scenen, dort eine Apotheose, hier eine Königswahl und kleistern so, um das Drama heiter ausklingen zu lassen, an den fertigen Bau noch ein Türmchen an.

Eben solcher Schlag gegen die Gesetze der Kunst ist aber das Vermeiden des tödlichen Ausganges. Beim eisernen König scheint ein zweiter Teil den befriedigenden Schlufs, d. h. in diesem Falle ein tödliches Ende gebracht zu haben. In allen übrigen Dramen wird zum Schlufs zwar eine säuberliche Teilung der Guten und Bösen vorgenommen, und die einen werden zwar belohnt, die anderen gestraft, aber die Strafe ist so milde, das Ganze so energielos rührselig, dafs man an das vorhergehende Blutvergiefsen kaum glauben kann. So bleibt in der Comödie in 12 Personen der doppelte Ehebrecher, der in gefahrlosester Entrüstung die Genossin seines Verbrechens getötet hat, am Leben. Der gute König Aurelian erhält die gute Gattin des Grafen Alexander zur Frau und weil der Graf sich selbst seiner Gattin beraubt hat, um sie dem schwer beleidigten König darzubringen, ist das Verbrechen gesühnt; in der Medea erwartet man, dafs Jason, der Frauenverführer, und die Mörderin ihrer Kinder Medea zu Grunde gehen werden, statt dessen gewährt der Schlufs die tröstliche Aussicht, dafs dieses edle Paar sich in kurzem von neuem vereinigen werde; ebenso bleiben all die Intriganten und Intrigantinnen, in Aurora und Stella, in Darlo todo, in Krösus, in Atis am Leben, schlimmsten Falls werden sie verbannt und müssen ihren Raub aufgeben.

Auf ebenso niedriger Kunststufe stehen die Mittel zur dramatischen Wirkung im Verlauf der Handlung. Zunächst liegt die

dramatische Entwickelung allerdings in den Charaktern; aber die schwarz oder weifs gemalten Personen sind so übertrieben in ihren Lastern oder Tugenden, dafs man von vornherein über ihre Absichten nicht zweifelhaft sein kann. Da ist vor allem der Intrigant, der nicht oft und ausführlich genug versichern kann, wie aufserordentlich üble Absichten und Anschläge er im Sinne habe; Lätus im Papinian ist ein Typus dieser Gattung; gegenüber steht der Treue, Edle, der seine Tugend ebenso eifrig und oft herausstreicht, wie der Capitano der älteren italienischen Komödie seine erlogene Tapferkeit, da sind die Freunde der einen oder anderen Partei, die sofort bei ihrem ersten Auftreten und, so oft sie wiedererscheinen, aufs genauste ihren guten oder bösen Charakter schildern. In allen Dramen wird die Intrigue der Herrschaft oder Liebe wegen gesponnen, diese Intrigue bringt die Handlung in Bewegung, welche einmal in Flufs gekommen ungern still steht. Retardierende Momente finden sich im ernsten weltlichen Drama äufserst spärlich, wo die Originale dergleichen bieten, suchen die Bearbeitungen diese Scenen zu umgehen oder fortzulassen, wie z. B. in Essex.[1] Je rascher die Handlung vorwärts schreitet, desto stärker scheint sie gewirkt zu haben; da bilden Verkleidungen, Verstellungen, Mifsverständnisse und Belauschungen ein buntes Allerlei, jedoch fehlt den meisten dieser Scenen der Reiz der Überraschung, da die Zuschauer stets früher und besser unterrichtet sind als die auftretenden Personen. Ein grofser Aufwand an Erfindungsgabe scheint nicht nötig gewesen zu sein; denn durchgehends finden sich dieselben Motive gehäuft, mit geringen Variationen wiederholt, durchgehends macht sich ein erfindungsarmer Parallelismus oder das Bestreben durch entgegengesetzte Situationen zu wirken geltend. In Aurora und Stella weifs der heuchlerische Lothar die Heldenthaten des Roger als von ihm verrichtet hinzustellen, und das wiederholt sich viermal hintereinander, wobei der Zuschauer jedesmal weifs, dafs ein Betrug vorliegt und wie der Betrug begangen wird; das sich in ein Bild Verlieben spielt in Aurora und Stella zweimal eine bedeutende Rolle; in Essex wird die Königin von Florisbe, als sie schläft, mit einer Pistole angefallen, aber in demselben Zimmer auf dieselbe Königin in derselben Situation, macht Polydorus schon

1) Vergl.: Heine, Viertelj.-Schrift für Litter. Gesch. Bd. I p. 323 f.

vorher einen Mordanfall; in einem anderen Drama „Frondalpheo"[1] wird das Verbrechen der Blutschande an nicht weniger als drei Personen erörtert und zwar, hier soll zugleich durch den Gegensatz gewirkt werden, an einem prinzlichen Paar, einem Bauernpaar und einem dritten Paar, das aus einem Prinzen und einer Bäuerin besteht. Um durch den Gegensatz zu wirken, wird im Prinzen Atis dem Schlachtenlärm ein friedliches Bauernfest, im Labyrinth der Liebe der Pracht des Palastes die Schlichtheit der Schäferhütte entgegengesetzt. Haben nun all diese Motive und Kunstgriffe den Zweck die Verwickelung zu knüpfen, so geschieht die Lösung derselben auf die alleräufserlichste Weise, indem der Zufall dabei die gröfste Rolle spielt, bald ist es eine Geistererscheinung, bald eine zufällige Belauschung, bald ein Brief, bald ein Schmuck, der die Intrigue an den Tag und das Drama zu Ende bringt. Bei der Wirkung durch den Gegensatz, durch Parallelismus durch Wiederholung spielt die Hauptrolle das komische Element, welches in keinem ernsten, weltlichen Drama fehlt. Auch hier haben wir um das Jahr 1690 eine Umgestaltung zu verzeichnen. Durch die gröfsere Aufmerksamkeit, welche dem burlesken Teil des ernsten Dramas zugewendet wurde, so paradox dies auch scheint, war die Beseitigung desselben ermöglicht: indem nämlich der Komik ein immer gröfseres und vor allem selbständiges Feld eingeräumt wurde, das immer mehr den Zusammenhang mit dem übrigen Drama verlor, konnte es leicht von ihm als ein Drama für sich losgelöst werden. Kein ernstes Drama der älteren Zeit weist in seinem Titel auf das komische Element hin; Hanswurst ist selbstverständlich entweder unverhüllt oder in der Rolle eines Dieners in die Handlung einbezogen; italienischer und französischer Vorgang bestärkten das deutsche Theater darin, dem Hanswurst die Dienerrolle zu belassen; bis in die neueste Zeit hat er denn auch dieses Feld behauptet. Der Vertreter des Burlesken wufste sich aber bald in immer mehr typische Charaktere einzuschleichen; da somit Hans-Wurst nicht mehr an die eine Diener-Rolle gebunden war, so ward es möglich, dafs statt eines Narren zwei ihre Späfse dem Publikum darboten, es fand sich

---

1) Herr Professor Creizenach teilte mir mit, dafs er dieses Drama zu veröffentlichen gedenke; ich habe deshalb von einem näheren Eingehen auf dasselbe Abstand genommen.

auch ein weiblicher Hanswurst hinzu und die Möglichkeit, ganze Possenscenen in das ernste Drama einzuschieben, war gegeben und ward genutzt. Nun hatte Hans-Wurst wenig, oft gar keinen Zusammenhang mit dem ernsten Drama und übte keinerlei Einflufs auf den Gang der ernsten Handlung aus. Grofse Hans-Wurst-Talente bildeten Muster, Sammlungen wie die Ollapatrida des Stranitzki boten reichlichen Stoff, der, weil die Komik nun einmal unbeeinflufst vom Inhalt des ernsten Dramas walten konnte, nach Gutdünken den ernsten Dramen angereiht werden konnte. Die Dramen führten nun aufser ihrer eigentlichen Bezeichnung noch Nebentitel, welche auf die komische Handlung, welche oft wieder von einem einzigen Charákter vertreten wurde, hinweisen.

Diese am Titel sichtbare Wandlung ist oft nachzuweisen. Im Papinian beispielsweise, ist bei Darstellungen von 1677 und 1690 der Komik keine Erwähnung gethan; bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wird dann der Hanswursttitel immer länger, die Trennung der ernsten und komischen Scenen immer schärfer, wie denn 1742 der Titel lautet: „Der in seinem Leben und Tod Grofsmüthige Römische Rechts-Gelehrte Paulus Ämilius Papinianus. NB. Die zwischen einem überstudirten Astrologe und gescheid seyn wollenden Juristen vorkommende lustige Scenen werden eine angenehme Abwechselung verschaffen.“ Bei den Handschriften, welche Hoffmann in Besitz hatte, ist dem schon vorhandenen, dem Original oder früheren Bearbeitungen entlehnten Titel stets noch ein auf „Arlequin“ bezüglicher Passus eingefügt; zu Quando sta peggio sta megglio Je schlimmer es steht, je besser es geht, fügte er hinzu: „Arlequins neu erlernte Kunst bey Hofe den Mantel nach dem Winde zu drehen.“ Das „Labyrinth der Liebe, oder Arlequin ein Lehrmeister listiger Anschläge“ erweiterte er durch: „Arlequin ein kurtzweilliger Hoff-Spion“, der unerschrockene Jäger erhielt die Erweiterung: oder „Arlequin ein kurtzweilliger Briffträger und närrischer Schäfer-Capitain“ u. a. M.

Ein Verzeichnis der am häufigsten vorkommenden Hans-Wurst-Charaktere und der Dramen, deren komischen Teil sie bilden, wird zeigen, dafs die Hanswurstlitteratur im ernsten weltlichen Drama, aufser Zusammenhang mit demselben, in selbständiger Entwickelung eine Stellung für sich einnimmt, und sozusagen einer jeden Bearbeitung aus schon vorhandenem, längst bekanntem Vorrat ein oder mehrere Hanswurstscenen zugeteilt wurden, da

sich dieselben Charaktere in verschiedenen Dramen, in ein und demselben Drama im Laufe der Zeit verschiedene Hans-Wurst-Charaktere finden.

## I. Hans-Wurst als Diener oder Knecht.[1]

1. Die vier Mal Braut Ermelinde, der verliebte Secrätarius [Gotsched Nötiger Vorrath I 218. Meifsner, Shakespeare Jahrb. Bd. XIX p. 150 No. 95, Mentzel, Gesch. d. Theat. in Frankf. p. 458, 465, 466*].

2. Die unglückseelige Gelehrsamkeit, dargestellt in dem ruchlosen Leben und erschröcklichen Tod des weltberühmten Erzzauberers Faust [Trautmann, Münchener Jahrb. 1887, 257, Meifsner, Shakespeare Jahrb. Bd. XIX p. 149 p. 67; Teuber I p. 69, Mentzel p. 466].

3. Von König von Cypern und einem Herzog von Venedig. (Kaufmann von Venedig) [Gödecke² II p. 10, 79, 532, Fürstenau p. 96. Bolte, Shakespeare Jahrb. Bd. XXII 190 f. Meifsner, engl. Comm. p. 76 f. Teuber I p. 69, Mentzel p. 439 f.*].

4. Orlando furioso [Fürstenau I 96, 102, 217, Meifsner, Shakespeare Jahrb. XIX p. 146 No. 8. Teuber I p. 70, Mentzel 446*].

5. Tamerlane [Meifsner, Shakespeare Jahrb. XIX p. 146 No. 12. Mentzel 450*, 462].

6. Klucht vom Schuster [Heine, Velten p. 27 No. 15, Mentzel p. 468*. Klein. Gesch. d. Dram. Bd. X p. 598].

7. Atalante [Weifs. Wiener Haupt- und Staatsaktionen p. 68*].

8. Il traditore [Mentzel p. 445*, 456, 466].

9. Il figlio de suoi gesti oder der durchlauchtige Waldmann [Mentzel p. 445*].

10. Die aus Liebe Zauberin gewordene Aurelia [Mentzel 446*, 459].

11. Der Schauplatz der unglücklich Verliebten oder Wirkung einer unmenschlichen Zauberey [Mentzel 446*].

12. Die verhafste Braut [Mentzel 448*].

13. La politica delle donne [Mentzel 450*, 452 f., 462, 465].

---

1) Die angezogenen Stellen erwähnen den Dramen-Titel, die * bezeichneten Stellen führen den Hanswursttitel auf.

14. Dresdener Frauenschlendrian [Devrient II 42, Mentzel 451* f.].

15. Die verliebte, regiersüchtige Egypterin [Mentzel 453*].

## II. Hans-Wurst als Bote.

1. Der unerschrockene Jäger [Vergl. Teil II* Mentzel 458].
2. Besiegter Obsieger oder Adalbertus Königin Welschland [Weiſs p. 96*].
3. Triumph römischer Tugend und Tapferkeit oder Gordianus der Groſse [Weiſs p. 59* f.].
4. Die Enthauptung des weltberühmten Wohlredners Ciceronis [Weiſs S. 60* f.].
5. Die grausame Königin der Tegeaten Atalanta [Weiſs p. 68* f.].
6. Der groſsmütige Frauenwechsel unter Kgl. Personen [Weiſs p. 71* f.].
7. Der Schauplatz der unglücklich Verliebten oder die Wirkung einer unmenschlichen Zauberey [Vergl. I, 11].
8. Die in der geglaubten Verräterei beständige Treue [Mentzel p. 459*].

## III. Hans-Wurst als Soldat.

1. Orlando furioso [Vergl. I, 4].
2. Vom König von Cypern und einem Herzoge von Venedig [Vergl. I, 3].
3. Die gestürzte Tyranney in der Person des Messenischen Pelifonta [Weiſs p. 72* f.].
4. Die grausame Königin in der Tegeaten Atalanta [Vergl. II, 5].
5. Der tartarische Wüterich oder die persianische Amazone [Mentzel p. 444* f., 467].
6. Politica delle donne [Vergl. I, 13].
7. Streit zwischen Rache und Liebe [Mentzel 453*].
8. Der rebellische Arrenione [Mentzel 456*].
9. Der weibliche Staatsminister [Mentzel 468*].
10. Der unglückseelige Todesfall Caroli XII. [Heine a. a O.]

## IV. Hans-Wurst als Spion, Intrigant und Hofschranze.

1. Labyrinth der Liebe [Anhang I*].
2. Triumph römischer Tugend [vergl. II, 3].

3. Die gestürzte Tyranney [vergl. III, 3].
4. La gelosia fortunata [vergl. oben p. 17, Mentzel 457*].
5. Quando sta peggio sta meglio [vergl. oben p. 44*, Mentzel 450, 453].
6. Grofsmütiger Wettstreit der Freundschaft, Liebe und Ehre oder Scipio in Spanien [Cod. mscr. Vindob. 13475*].
7. Der grofsmütige Frauenwechsel [Vergl. II, 6].
8. Triumph der Ehre und des Glückes oder Tarquinius Superbus [Weifs p. 84 f.*].
9. Der Schauplatz der unglücklich Verliebten [Vergl. II, 7].
10. Die verliebte regiersüchtige Egypterin [Vergl. I, 15].
11. Der Streit zwischen Rache und Liebe [Vergl. III, 7].
12. Der weibliche Staatsminister [Mentzel 468].

## V. Hans-Wurst als Aufseher, Befehlshaber.

1. Besiegter Obsieger [Vergl. II, 2].
2. Triumph römischer Tugend [Vergl. II, 3].
3. Atalanta [II, 5].
4. Der tartarische Wüterich [Vergl. III, 5].
5. Atalus und Arsinoe [Mentzel p. 447, 456, 458*, 465].
6. Davids Vaterthränen [Mentzel p. 452*].
7. Die in der Treue geglaubte Untreue [Mentzel 453, 461*].
8. Der rebellische Arrenione [Vergl. III, 8].

## VI. Hans-Wurst als Jurist.

1. Der verliebte Tyrann Asphalides, König von Arabien [Schütze, Hamb. Th. Gesch. p. 40*].
2. Papinian [Heine, Papinian Z. f. d. Phil. XXI 280 ff.*].
3. Marter des Johannes von Nepomuk [Teuber I, p. 178, Weifs p. 107 f., 114*].
4. Die gestürzte Regiersucht [Mentzel p. 444*].
5. La politica delle donne [Vergl. I, 13].

## VII. Hans-Wurst als Sternseher.

1. Papinianus [Vergl. 19, 2].
2. La politica delle donne [Vergl. I, 13].
3. Der grofsmütige Kaiser Trajanus [Mentzel p. 466*].

## VIII. Hanswurst als Krämer.

1. Prinz Atis [Vergl. Anhang VI].
2. Die wohlnärrische Wette [Cod. Mscr. Vindob. 13174].
3. Der eiserne König [Vergl. Anhang III].

## IX. Hanswurst als Liebhaber.

1. Die Erzzauberin Circe [Meifsner-Shakespeare Jahrb. XIX p. 152, No. 148: Gottsched Nötiger Vorrat I 263, 264, 273. Freienslebens Nachlese p. 37, Mentzel 446*].
2. König von Cypern [Vergl. I, 3].
3. Jungfer Capitain [Heine, Velten 32, No. 30, Meifsner Com. Verz. 144, No. 34, Mentzel 451*].
4. Besiegter Obsieger [Vergl. II, 2].
5. Triumph der Liebe und Rache [Vergl. III, 3].
6. Der betrogene Ehemann [Weifs p. 75* f.].
7. Der grofsmütige Überwinder seiner selbst [Weifs p. 27* f.].
8. Tarquinius Superbus [Vergl. IV, 8].
9. Columbina Politica [Mentzel 444*].
10. Il traditore di se stesso [Mentzel 445, 456*, 466].
11. Atalus und Arsinoe [Vergl. V, 5].
12. Zorinde die egyptische Zauberin [Mentzel 440, 441, 450*].
13. Sirax und Viriate oder die triumphierende Unschuld [Mentzel 455*].
14. Theodor I. König von Corsika [Mentzel 455].
15. Der rachgierige Bettler [Mentzel 467*].
16. Der weibliche Staatsminister [Vergl. II, 9].

## X. Hanswurst als Bräutigam.

1. Besiegte Obsieger [Vergl. II, 2].
2. Hannibal in Capua [Mentzel 444, 459*].
3. Il traditore [Vergl. IX, 10].
4. Atalus und Arsinoe [Vergl. V, 5].
5. Der gotische Moor Phaeton [Mentzel 457*].
6. La donna bizarra castigata [Mentzel p. 468*].

## XI. Hanswurst als Weiberhasser.

1. Besiegter Obsieger [Vergl. II, 2].
2. Der Tempel der Diana oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft [Weifs p. 89* f.].

3. Die tyrannische Liebe in der Person einer lasterhaften, verräterischen und ungetreuen Frau oder der durchlauchtigste Sternseher [Mentzel 449*, 459].

4. Gli sponsali per l' impero d. i. die aus Staatsinteressen geschlossene Vermählung oder der intrigante, den römischen Hof in grofse Verwirrung setzende Politikus [Mentzel p. 455*].

5. Der rachgierige Bettler [Vergl. IX, 15].

## XII. Hanswurst als Kuppler.

1. Der betrogene Ehemann [Vergl. IX, 6].

2. Triumph der Ehre und des Glückes oder Tarquinius Superbus [Vergl. IV, 8].

3. Was sein soll, das schickt sich wohl oder die unvergleichliche Beständigkeit zweier Verliebten [Weifs p. 95* f.].

4. Die allgemeine Treue [Weifs p. 106*].

5. Der galante und getreue Vasall [Mentzel p. 449*].

6. Der tartarische Wüterich [Vergl. III, 5].

7. Il traditore [Vergl. IX, 10].

8. Die majestätische Schäferin oder die über Tyranney und Verfolgung obsiegende Treue [Mentzel 464*].

Ist dieses Verzeichnis auch nicht erschöpfend, so zeigt es doch deutlich genug, dafs ein und derselbe Hans-Wurstcharakter, ein und dasselbe Hanswurst-Intermezzo in den verschiedenartigsten Dramen die in Bezug auf Zeit der Abfassung und Aufführung erheblich auseinander liegen, benutzt worden ist, dafs offenbar fertige Hanswurstscenen nach Bedürfnis und Geschmack des Publikums oder nach Kenntnis und Können des Hanswursts jeder Truppe, eingeschoben wurden.

Ein deutliches Bild der zwei Arten, in welchen die Komik im ernsten Drama verwendet wird, geben die burlesken Scenen im Papinianus und im unglückseligen Todesfall Caroli XII. Im letzteren Drama haben wir die Scenen eines Possenspiels denen des ernsten Dramas interpoliert. Arlequin hat Plapperliese verführt, diese will ihn deshalb zum Manne haben; um dieser Ehe zu entgehen, läfst Arlequin sich anwerben, als Soldat trifft er auf Plapperliese, welche Marketenderin geworden ist, beide desertieren, werden gefafst und müssen den Tod erleiden. Eine einzige Anspielung auf die schwedische Armee stellt den Zusammenhang zwischen dem ernsten und burlesken Drama her.

Beim Papinianus ist es anders. Die Komik hat hier nur einen Vertreter, den verrückten Traräus; diese Person gehört nun zwar zum eigentlichen Drama hinzu; es ist jedoch so eingerichtet, dafs entweder Traräus sich in Einzelreden ergeht, oder dafs die Scenen, in welchen er auftritt, nichts zur Handlung beitragen und ohne den Gang der Handlung zu beeinträchtigen, fortbleiben könnten, oder endlich, dafs Traräus in solchen Scenen, die zur Handlung gehören, sich lediglich in beiseit gesprochenen Bemerkungen ergeht. Daher erklärt sich die Möglichkeit, demselben Drama je nach Bedarf einen anderen Vertreter der Komik, eine andere Possenscene zuzuteilen, eine Änderung, die sich das ernste weltliche Drama bei seiner Wanderung von Truppe zu Truppe zuweilen gefallen lassen mufste, wie es sich denn überhaupt selten einer bleibenden Form erfreut hat.

Ermöglicht wurde diese Wandelbarkeit der Bearbeitungen vor allem durch die Form, in welcher sie abgefafst waren in einer Prosa, welche durchaus dem Marinismus huldigte, denn in der Wüste dieses gedankenarmen kraft- und saftlosen Stils blüht so wenig Positives, dafs man ganze Scenen umwandeln, vernichten oder neu hinzuthun kann, ohne den Kern des Dramas zu berühren. Prosa war für diese Dramen natürlich die genehmste Form, weil sie dem Dichter, dem Schauspieler und dem Publikum gleichmäfsig eine gröfsere Anstrengung sparte, letzteres war der Arbeit noch nicht gewachsen ein mehraktiges Drama in den eintönig dahin klappernden Alexandriner zu hören und zu verstehen, dem Schauspieler war die Prosa lieber, da sie geringere Anforderungen an die Schärfe des Gedächtnisses stellte und die Bearbeiter werden aufser durch die Rücksicht auf Schauspieler und Publikum auch durch die eigene Bequemlichkeit bewogen sein, sich statt des Verses, welchen meist das Original bot, der Prosa zu bedienen. Diese schwülstige und gespreizte Prosa zeigt aber doch gegen frühere Zeit einen natürlicheren Anstrich, auch bleibt sie sich nicht das ganze Drama hindurch gleich, ob nun ein König oder Bauer, eine Prinzessin oder eine Dienerin redet; sondern es ist auch, wenn nur im kleinsten Mafsstab, ein Anlauf zum Individulasieren genommen. Zum Beleg mögen ein paar Zeilen aus Quando sta peggio sta meglio[1] dienen:

---

1) Vergl. oben p. 7 No. 7.

Akt I. Sc. 2.[1]

Statthalter (der Lisarda Vater). Lisarda Celia

Lisarda: Betrachte doch Celia! wie mein Vatter so bestürzt ist.

Celia: Was vor ein ungeschliffener Botte mufs ihm doch so bey zeitten aufgewecket haben, wen die alten Männer meist nicht ausgeschlaffen haben, so thun sie nichts als im ganzen tag brummen.

Lisarda: In unterthänigkeit neige ich mich vor dem Herrn Vatter und wünsche, dafs er wohl möge geruht haben.

Statthalter wie Lisarda so bei zeitten aus dem bette.

Lisarda und der Herr Vatter so früh verwirrt und bestürtzet.

Statthalter: Ach Tochter es wahren Ehrenririge, so mich vor der Zeith aufgewecket. O Himmel; der gleichen Ehre wodurch eine Tochter ihren Vatter erfreuen und betrüben kann.

Lisarda: Hastu es gehört Celia?

Celia: Man sagt im gemeinem Sprichwort: wer gute Ohren hat der merke! Ich glaube aber, dafs ihr besser ohren habt wie ich, ich habe es nur gehöret und bilde mir ein, weil es euch angehet, das ihr es zugleich gehöret und verstanden werdet haben.

Lisarda glaubstu das mein Vatter hinter diejenigen Fantastereyen kommen sey, so zwischen mir und den bewufsten Cavallier vorgegangen seyn!

Celia: Und ihr nennet dieses Fantastereyen wenn man zu seinem Liebsten auf das Zimmer gehet, O man darf heutigen Tages nicht dannach laufen wenn man zu schaden komme ohne dafs man aus dem Hause geht.

Lisarda: Ich mufs bekennen sie sagt die Wahrheit. Ich glaube das mein Vatter hinter diesen Handel gekommen und das er mir durch diese Worte hat wollen andeuten das er es weis und das ich solches hinfür soll bleiben lasen.

Celia und hat er villeicht nicht Uhrsache dazu verzeihet mir entweder ihr seid einfältig oder gar verliebt; ihr belästiget euch mit der Gesellschaft eines fremden Jünglings, welchen ihr nicht kennt und nicht Verlangen traget ihn kennen zu lernen

---

1) Cod. Mscr. Vindob. 13176 Bl. $4^{a}$—$6^{b}$.

noch viel weniger wolt ihr euch offenbahren und habt ihr ihn noch jetze nicht vergönnet euer Gesicht zu sehen.

Lisarda: Du weisst dass wir vor etlichen Tagen, und zwar verdecket wie es allhier in Spanien der Gebrauch ist, gegen das Meeresufer spazieren gingen und als ich meinen Vatter, welcher eben auch dort war, um frische Lufft zu erschöpfen, gewahr wurde entsprungen war in geschwinder Eihl in dasjenige Haus so unweit des Uffers erbaut ist, alda traf ich diesen Cavallier, welcher mich an das Haus fliehen sahe und sich einbildete als ob mir ein Unglück begegnet auch sich darauf mir zu meinem Schutz und Dienste anerbothe. Dieses höfliche Anerbiethen gefiel mir dermassen, das ich mich weiter mit ihm in Discours einliefs und seine Tugend so vollkommen fand, das ich von seiner angenehmen Unterredung ganz eingenommen wurde, derowegen ich ihm versprach, ihn ferner zu besuchen, wenn er mir nun verschweren wollte, nichts unanständiges von mir zu begehren und mich nicht zu zwingen das Gesicht zu entdecken auch mir nimals nachzufolgen. Er versprach was ich von ihm begehrte und habe ich von Dir begleitet mich zu verschiedenen Mahlen dieser angenehmen Unterhaltung bedient, aber mit solcher Vorsichtigkeit, das ich nicht glaube, das mein Vatter etwas davon wüssend seyn solte, weil ich mich allzeyt soviel möglich ja sogar mit der Kleidung verstellet habe.

Celia: Das ist es ja was der alte gesagt hat, welches wohl der einfältigste Mensch hätte verstehen können.

Lisarda: vielmahlen wen man sich schuldig weis an einer Sache, geschiehet es das man Reden auf sich deutet die niemahlen auf einen seynd gerichtet gewesen.

Celia: Es sei wie ihm wolle, genug wir wollen nicht mehr an denjenigen Ort gehen, so wird alle gefahr aus dem Wege geräumt seyn.

Lisarda: Du legest alles übel aus.

Celia: Ich rede wie ich es verstehe.

Lisarda: Die gewöhnliche Stunde nahet sich allgemach, die süfse Unterredung des fremden Cavalliers auf einige Zeit zu geniessen und Du glaubst das ich könnte davon bleiben.

Celia: Gnädiges Fräulein, ihr wollet ja Spornstreichs in Euer Verderben rennen.

Lisarda: Du bist närrisch.

Celia: Und ihr bei meiner Treu habt einen ziemlich grofsen Verstand davon; nein sagt mir wo seind euere Gedanken ihr wifst ja wohl das ihr eine versprochene Braut seid mit Don Govano von Azores, von welchem man schon Zeitung bekommen das er aus Flandern alwo er mit Compagnie gestanden, verreiset ist und zwar zu dem Ende sich zu heiraten und glaube ich das ihn euer Herr Vatter stündlich erwartet weil er ihm schon einige Zimmer einräumen lassen, weifs derowegen nicht, wie ihr noch Herze habt euren Liebespossen ferner nach zu hängen da doch die Zeit vorhanden ist euch zu verheiraten.

Lisarda: Dieses ist eben meine Celia so mich schmerzet, wenn ihr betrachtet das ich dem Befehl meines Vetters nachzuleben mich einem verheiraten soll, von welchem mir nichts als sein bloser Nahme bekannt ist.

Celia: Wenn ich so glücklich wäre das mir jemand einen Mann nach meinem Kopf zuschanzte wer wäre vergnügter als ich, aber das ist das schlimmste, soviel Kunstück als ich bishero gebraucht mit meiner Charmanten Mienen freundlichen geberden und angenehmen Discoursen ein Mannsbild zu fangen, so hat er doch allezeit wann es zur Heyrat kommen solte Panquerot gespielt.

Lisarda: Wohlan Celia, die Zeit ist da meine Visite abzulegen, gehe und lege meine Sachen zurecht, mich zu verkleiden in kurzem wollen wir uns dahin begeben.

Celia: Ich weifs das es zu eurem äufsersten Verderben gereichen wird.

Liserda: Hastu mich verstanden?

Celia: Ich sage kein Wort mehr.

Liserda: Sagt mir o meine Gedanken, warum unaufhörlich das Bildnis dieses Cavalieres vor meinen Augen schwebet, und was ihr von mir begehret. Endecke mir unruhiges Gemüthe. Bistu welches mir durch seine angenehme Gestalt veruhrsachet wird bistu vielleicht ein Vorbote der Liebe?

Das Drama ist (siehe oben) 1722 geschrieben und 1723 aufgeführt, also in der Blütezeit der sogenannten Haupt- und Staatsaktionen; und doch wird man nicht leugnen können, dafs die Sprache einfacher ist, als man zu vermuten pflegt, und dafs ein Unterschied im Redestil der Prinzessin und Dienerin angestrebt ist.

Aufser diesen Anläufen zur Individualisierung des Stils zeigen sich auch Versuche, den Ort der Handlung durch Hindeu-

tungen anschaulich zu machen. So finden wir in der eben citierten Scene den Passus: „und zwar verdecket, wie es allhier in Spanien Gebrauch ist" der auf die Sitte der Verschleierung hinweisend, die Zuschauer daran erinnert, dafs das Drama in Spanien spielt; so schlummert in Aurora und Stella die Prinzessin, in der getreuen Sklavin Doris die Hali-Doris im Freien und spiegeln so dem Zuschauer das warme Klima Spaniens oder Persiens vor.

Freilich sind das nur schwache Hindeutungen. Im ganzen und grofsen bleibt der Ort der Handlung im Dunkeln und Namen und Titel müssen uns orientieren, bleibt der Stil gleichförmig aufgeputzte Prosa, die nur selten durch einige Verse unterbrochen wird. Solche Verse finden sich an besonders markanten Stellen, wenn Könige (im Drama jener Zeit ein äufserst beliebtes Rührungsmittel) ihr einsames Los beklagen, wenn Verbrecher von Reue über ihre Thaten ergriffen werden und am Schlufs der Akte. Teils sind es Alexandriner, teils freie Verse, die man freilich meist weniger an ihrem Rythmus, als am Reim als Verse erkennen und richtiger gereimte Prosa nennen kann.[1] Da aufserdem manche Dramen wenig umgearbeitete Texte von Singspielen sind, finden sich in diesen zahlreiche Arien, hauptsächlich beim Auftreten der weiblichen Personen, oft aber auch ohne solche Anlässe in die Prosa hineingestreut. Man sieht diesen Versen zum Teil ihre ursprüngliche Bestimmung, zu Musik gesungen zu werden, deutlich an. So singen die Dienerinnen die Aurora mit folgenden Versen in den Schlaf:

Cupido sei nicht blinde
eröffne Deine Augen
Komm her, komm her zu schaun
die schönste die man finde
Hire, hire liegt der Liebe Macht
hire liegt der Schönheit Pracht.
Hinweg o stolzer Geist
Der Du nach Schönheit ringest
Und wie Du meinst erzwingest
mit Schminke Dich beschmierst
Hire, hire schläft der Schönheit Pracht,
hire schläft der Liebe Macht.

---

1) Vergl. den Schlufs des eisernen Königs Anhang III und von Darlo todo. Heine, Zeitschr. f. vergl. Litter. Gesch. N. F. Bd. 2. p. 174.

Freilich stammen diese Verse aus dem Jahre 1754; die früheren sind weit kläglicher.

Doch nehmen die Verse nur einen sehr sparsamen Raum ein, der bei weitem überwiegende Teil ist in Prosa geschrieben und steht an Koketterie mit Gelehrsamkeit und mythologischer Kenntnis der zeitgenössischen gelehrten Dramen- und Roman-Litteratur nur wenig nach, obgleich auch hier eine kleine Wendung zum Natürlichen und Wahren sich nicht verkennen läfst.

Ich fasse nun das Ergebnis meiner Untersuchungen über das Wesen des ernsten weltlichen Dramas kurz zusammen.

Das Repertoir der Wandertruppen enthält religiöse und weltliche Dramen; jedoch ist das religiöse Drama bereits nahezu ausgestorben, als die Wandertruppen ihre Blütezeit sehen. Diese Blütezeit ist nicht die Epoche ihrer ästhetisch besten Leistungen, sondern die, in welche ihre Eigenart den intensivsten Ausdruck gefunden hatte und die unbestrittenste Alleinherrschaft genofs. Die höchste Entwickelung blühte vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit findet sich fast nur das weltliche Drama auf dem Repertoir. Dieses zerfällt in Burlesken und ernste Dramen.

Von letzterem zweigt sich das biographische Drama ab, das aus dialogisierten, im Stile von Ausstattungsstücken gehaltenen Lebensgeschichten berühmter oder berüchtigter Männer besteht. Es sind Originaldramen. Sie bilden einen äufserst kleinen Teil des ernsten weltlichen Dramas. Den weit aus gröfsten Teil des ernsten weltlichen Dramas machen Bearbeitungen deutscher oder fremdländischer Originale aus. Sie sind in einer schwülstigen Prosa, die selten durch Verse unterbrochen wird, von meist namentlich unbekannten Schauspielern gefertigt, die sie für die Truppe, der sie angehörten, in Einzelfällen für fremde Truppen bestimmten; die Bearbeitungen selbst waren häufigem Wechsel unterworfen, da jede Truppe ihre eigne Bearbeitung zu besitzen pflegte.

Eine grofse Anzahl von Titeln sind überliefert. Inhalt und Herkunft der Dramen selbst wurde nur in den seltensten Fällen bekannt. Die Dramen enthalten einen ernsten und einen burlesken Teil, deren Zusammenhang äufserst lose ist. Der burleske Teil beschränkt sich meist auf die Verarbeitung typischer Charaktere, Gespräche und Scenen. Der ernste Teil ist mannigfaltiger.

Die Bearbeitungen, aus denen er besteht, erstrecken sich auf Dramen, deren Inhalt der Sage und Geschichte entlehnt ist; nur selten findet sich ein frei erfundenes Problem. Die Grundidee, welche das ganze Drama durchzieht, wird von Motiven getragen, die sich stets in den verschiedenen Bearbeitungen wiederholen und welche den theoretischen Forderungen des 16. und 17. Jahrhunderts parallel laufen. Die Grundidee wird im Verlauf des Dramas ziemlich äufserlich erörtert, Vertiefung ist selten, in der Art den Knoten zu schürzen und zu lösen wird Althergebrachtes selten durchbrochen. Der Schlufs ist fast immer eine Zuthat des Bearbeiters und fällt durch seine Inkonsequenz aus dem einheitlichen Rahmen des Dramas heraus. Die Einwohner der verschiedensten Länder, die Vertreter der verschiedensten Gesellschaftsklassen sprechen in einem nur schwach individuell behandelten, schwülstigen Stil; selten findet man den Ort oder die Zeit der Handlung charakterisiert.

Der Fortschritt gegen die frühere Zeit liegt in dem Festhalten einer Grundidee und einer klaren, wenn auch äufserlichen Technik des Dramas, in dem wenn auch noch äufserst bescheidenen Streben nach Natürlichkeit im Stil und vor allem darin, dafs jetzt bedeutende Dramen auf die Bühne gebracht wurden, deren Vorzüge die Bearbeiter nicht ganz zu verdecken vermochten. Das Drama der romanischen Völker wurde weit aus von den Bearbeitern bevorzugt.

---

# Die Darstellung.

Zeitgenössische Nachrichten über die Darstellungsweise der deutschen Wandertruppen während ihrer Blütezeit besitzen wir nicht, aber die Dramenhandschriften jener Epoche, welche meist als Regiebücher dienten, geben einige Aufschlüsse, aus denen wir eine Vorstellung von den Mitteln, Prinzipien und Leistungen damaliger Bühnenkunst, soweit sie sich auf das ernste, weltliche Drama beziehen, gewinnen können. Wäre man schon früher auf diese mafsgebenden Quellen zurückgegangen, so hätte die Frage nach Art und Umfang des Extemporierens weniger anekdotisch behandelt werden können, als sie bisher in den Theatergeschichten erörtert ist. Es galt bisher für ausgemacht, dafs die wandernden Schauspieltruppen lediglich extemporiert, d. h. all ihre Stücke mit Hilfe der kurzen Anweisungen eines Scenars im Augenblick der Aufführung gewissermafsen vor den Augen des Publikums neu gedichtet hätten.

Die Bedingungen dazu waren allerdings vorhanden. Die häufigen Umarbeitungen ein und desselben Dramas hatten die unantastbare Autorität des Dichterwortes untergraben, so dafs diese dem Extemporieren nicht im Wege gestanden hätte, und die gedankenarme, phrasen- und flickwortreiche Prosa, welche an Stelle der Original-Poesie getreten war, hätte durch schlechtes Extemporieren kaum geschädigt werden, durch gutes nur gewinnen können. Hätten also die Dichtungen diesem rohen Eingreifen des Stegreifspieles nicht widerstrebt, so wären auch die Darsteller im stande gewesen, einer solchen Doppelanforderung zu genügen, denn sie waren durch die Nachspiele, tolle Burlesken, welche nach dem Muster der italienischen Commedia dell' arte, der holländischen Kluchten und englischen Possen aus dem Stegreif gespielt wurden, hinreichend mit den Künsten des Improvisierens vertraut. Auf die Posse blieb denn auch das Extemporieren beschränkt, es haftete aber so fest an der Pritsche Arlequins, dafs

auch im ernsten weltlichen Drama Hans-Wurst und seinen Intimen das Recht, wenn auch nicht die Pflicht der extemporierten Rede gewahrt blieb; der ernste Teil aber blieb in der Regel von dieser unkünstlerischen Kunstfertigkeit unberührt. Ich habe schon oben[1] auf die Zweiteilung im Inhalt der ernsten, weltlichen Dramen aufmerksam gemacht und habe da auf das Drama „der unglückseelige Todesfall Caroli XII." hingewiesen. An demselben Drama läfst sich nun die Zweiteilung der Darstellungsweise am bequemsten erkennen, weil in der Wiener Handschrift desselben ein Unterschied zwischen Extemporieren und nicht Extemporieren schon in der Schreibart streng durchgeführt ist; es sind nämlich all die Stellen, welche extemporiert werden sollen, durch kurzlinige Unterstreichungen hervorgehoben; wo sich diese Unterstreichungen zum erstenmal finden, ist, um jeden Irrtum auszuschliefsen, „extemporieren" dazu geschrieben; sie sind ausgesetzt, sobald eine völlig ausgeführte Rede, sei es auch nur ein Satz, aufgeschrieben ist. Die Aufforderung zum Extemporieren findet sich nur ausnahmslos in den Possenscenen dieses Dramas, während der ernste Teil überall ausgeführte Rede aufweist. Die Annahme, auch die ernsten Scenen dieses Stückes seien extempore gespielt, ein Irrtum, den eine Nachlässigkeit der Zerbster Handschrift dieses Dramas verschuldete, habe ich schon an andrer Stelle als unrichtig nachgewiesen.[2] Die andern Dramenhandschriften zeigen weniger augenfällig den Unterschied zwischen der Darstellung der ernsten und komischen Teile. Ich nenne zunächst eine Zahl von Dramen, deren Handschriften, vollständig ausgeführt, nirgends eine Aufforderung zum Extemporieren erkennen lassen:

Papinianus,[3] Essex,[4] Darlo todo,[5] Aurora und Stella,[6] Medea,[7] Frondalfeo,[8] Eginhart und Imma,[9] Perseus und

1) p. 28.

2) Der unglückseelige Todes-Fall Caroli XII. p. XVI—XIX.

3) Heine, Zeitschr. für deutsche Philologie Bd. XXI. p. 280 ff.

4) Heine, Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. I. p. 323 ff.

5) Heine, Zeitschr. für vergleichende Litteraturgesch. u. Renaissance N. F. Bd. II. p. 165 ff.

6) Heine, Ebendas. 7) Creizenach, Berichte der philol.-histor. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1886 p. 107 ff.

8) Cod. Mscr. Vindob. 13191. Dieses interessante Drama der vorveltenschen Zeit wird von Herrn Prof. Creizenach herausgegeben werden.

9) Cod. Mscr. Vindob. 13133.

Andromeda,[1] Quando sta peggio,[2] Crösus[3] und das Labyrinth der Liebe.[4]

In dem Drama Graf Montenegro[5] ist alles bis auf ein Gespräch zwischen dem Grafen und Pickelhäring wörtlich aufgeschrieben, dieses Gespräch aber nur angedeutet und mit der Bemerkung versehen „Possenspiel“; in der „Comödie in 12 Personen“[6] sind die Rollen der beiden lustigen Diener Zavagninus und Mercalinus zum Stegreifspiel eingerichtet; in Doris findet sich Akt II Sc. 8 bei einem Gespräch zwischen Bajous und Dirce, beides Personen aus dem Hans-Wurst-Geschlecht, die Bemerkung: „Diese gantze Scene kann mit Conraden pro libuto extemporiert werden“, im Prinzen Atis[7] kommen drei extemporierte Stellen vor. Beim Liebesabschied heifst es: „NB. Arlequin seine Voppereyen“ ferner beim Auftreten des als Kaufmann verkleideten Elcius ist bemerkt: „Mit extemporierter Rede“, und im Eingang des zweiten Aktes: „Bauern und Bäuerinnen mit ihren Kindern machen sich lustig und extemporieren was sie wollen“.

In zwei Dramen-Handschriften sind auch im ernsten Teil des Stückes nur angefangene Reden aufgeschrieben, im „welterschrökenden Attila[8] und im „unerschrockenen Jäger“,[9] dafs aber hier nicht extemporiert werden sollte ist sicher, denn der Schreiber liefs nach solchen Redeanfängen stets einen freien Raum, der denn im „unerschrockenen Jäger“ auch wirklich von einer andern Hand ausgefüllt ist.

Was ich somit aus den Dramen-Handschriften für die Blütezeit der Deutschen Wandertruppen erweisen konnte, dafs niemals die ernsten Scenen, oft aber die komischen im Schauspiel extemporiert wurden, bestätigt für eine etwas spätere

1) Cod. Mscr. Vindob. 13134.
2) Cod. Mscr. Vindob. 13176.
3) Vergl. Anhang V.
4) Vergl. Anhang I.
5) Cod. Mscr. Vindob. 13135; auch dieses Drama wird Herr Professor Creizenach herausgeben.
6) Vergl. Anhang II.
7) Vergl. Anhang VI.
8) Cod. Mscr. Vindob. 12851.
9) Cod. Mscr. Vindob. 13159.

Zeit eine Stelle aus dem Tagebuch Friedrich Ludwig Schröders. Es ist dort von dem Spiel Conrad Ackermanns die Rede, dessen Charakteristik Schröder mit den Worten schliefst: „Auch spielte er in allen Haupt- und Staatsaktionen, deren komische Auftritte aus dem Stegreif gesprochen wurden“.[1] Da sich nun solche „Unregelmäfsigkeiten“ in der nachgottschedschen Zeit schwerlich erst neu eingeschlichen haben werden, sondern wohl kaum für etwas andres gelten können, als für Nachklänge früherer Spielart, so dürfen wir wohl das Zeugnis, dafs im Schauspiel „die komischen Auftritte aus dem Stegreif gesprochen wurden“, als Grundsatz auch für die Blüteperiode der Wandertruppen ansehen. Diese positive Behauptung schliefst aber zugleich die negative in sich, dafs zu Ackermanns Zeiten die ernsten Scenen von dieser Spielfreiheit nicht betroffen waren; dafs dies auch in der Blütezeit der Wandertruppen nicht der Fall war, hoffe ich bereits glaubhaft nachgewiesen zu haben.

Ob aber in der Zeit vor Veltens Reformen dieselben Regeln galten, ob in jener Epoche nicht auch der ernste Teil aus dem Stegreif gespielt wurde, wage ich nicht zu entscheiden.

Wie die Dramen-Handschriften jener Zeit über den Umfang des Extemporierens einige Auskunft geben, so gestatten manche von ihnen auch einen Einblick in die Rollenbesetzungen. Viel ist es nicht, was wir darüber erfahren, aber doch genug, um für eine Truppe wenigstens, die Elenson-Haacke-Hoffmannsche, den Nachweis zu ermöglichen, dafs den Darstellern nicht, wie gewöhnlich behauptet wird, eine Art zunftmäfsiges Recht auf gewisse Rollenfächer zustand; freilich gab es eine Scheidung in Haupt- und Nebenrollen, aber innerhalb dieser Grenzen konnte frei geschaltet werden.

Die Rollenbesetzung der Medea hat Creizenach mitgeteilt,[2] über die von vier andern Stücken gebe ich im Anhang Auskunft.[3] Die Handschrift des „unerschrockenen Jägers“, die ich vorher schon erwähnte, enthält ebenfalls eine Rollenbesetzung der Hoffmannschen Gesellschaft.

---

1) F. L. W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder, Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Hamb. 1819 T. I. S. 18.

2) Creizenach, Berichte d. philol.-hist. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1886 p. 107.

3) Anhang I, IV, V, VI.

„Der unerschrockene Jäger | oder | der resolvirte Kayserliche Prinz | Maximilianus | oder | Arlequin ein kurtzweiliger Briefträger | und närrischer Schäffer-Capitain“,[1] so lautet der volle Titel dieses Dramas, welches in Hoffmanns Besitz war, von dessen Hand der Harlequin-Titel und die Rollenbesetzung geschrieben ist. Dafs zwei Hände sich in dem auf 20 Blättern geschriebenen Text erkennen lassen, erwähnte ich schon oben. Das Drama wurde aufser von Hoffmann auch von Wallerotty in Frankfurt gegeben[2]: „Der unerschrockene Jäger oder die heldenmüthige Lebensgeschichte Maximiliani, Statthalters in Hispanien. Wobei Hans-Wurst und Harlequin mit durchgehender Lustbarkeit aufwarten werden.“

Das der Handschrift beigeklebte Scenar bringt zwei Personenverzeichnisse, deren erstes aber nur ein paar Anfangsbuchstaben bei einigen Rollen bietet; da wo zwei Besetzungen angegeben sind, setze ich die erste in runden Klammern bei; die Ergänzungen stehen in eckigen Klammern:

| | | |
|---|---|---|
| Maximilianus, Römischer Kaiser, Ferdinands Sohn, Statthalter in Hispanien . | — | H[err] Angoth. |
| Duc de Alba, Honoratissimus . . . . . . . . | (S[triegel]) . . . | H[err] Striegel. |
| Duc de Theria, Vornemster Reichsrath . . . . | (H[err] B[rich]). . | H[err] Meyberg. |
| Goswins, Reichsrath . . | (H[err] W[essling]) | H[err] Hauptmann. |
| Rodrigo, Hoffcavallier. . | (L[orenz]) . . . . | H[err] Elenson. |
| Fabio, närrischer Diener des Maximiliani . . . . | — | — |
| Isabella, Prinzessin in Ferrara . . . . . . . | (P[oschin]) . . . | M[adame] H[offmannin]. |
| Schäffer . . . . . . . | — | H[err] Brich. |
| Schäffers Sohn. . . . | — | H[err] Geisler. |
| Dessen Knecht. . . . | — | — |
| Catharina, des Sohnes Braut . . . . . . . . | (K[?])[3] . . . . . | Mad[am.] Wesslingin. |
| Castellan . . . . . . . . | (E[lenson]) . . . | — |

Bei den Rollen des Fabio und des Schäferknechts fehlt die Besetzung. Der Fabio fiel ohne Frage dem ständigen Harlequin-

1) Cod. Mscr. Vindob. 13159.

2) Mentzel a. a. O. p. 458.

3) Vielleicht Katharina zu ergänzen; es wäre dann Madame Müller.

Spieler Hoffmanns dem Joseph Ferdinand Müller zu, dessen Gattin Susanna Catharina, eine Tochter der Elenson aus deren zweiter Ehe mit Caspar Haacke war. Sie wird meist Trienchen genannt, jedoch kann das K. bei der Rollenbesetzung der Catharina, der Braut des Schäfersohnes wohl auf sie deuten (K-atharina). Der Schäferknecht, der auch bei der Rollenbesetzung übergangen ist, wurde vielleicht von Hoffmann selbst gespielt, der gern die kleinsten Nebenrollen übernahm, offenbar, um in der Regieführung möglichst wenig behindert zu sein.

Wir erhalten also für die bekannt gewordenen Besetzungen der Elenson-Haacke-Hoffmannschen Truppe folgende Tabelle.

| Darsteller-Namen | Labyr. d. Liebe | Sklavin Doris | Prinz Atis | Wollüst. Crösus | Unerschrockene Jäger | Medea |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Herr Angoth . | Argimondus | — | — | Aridenus | Maximilian | Rhadamantus |
| „ Brich. . | — | — | — | — | (Schäfer) Duc de Theria | Officier |
| „ Elenson . | Neakles | — | — | Crösus | (Rodrigo) Castellan | — |
| „ Friedrich | — | — | — | — | — | Mercurius |
| „ Geisler . | — | — | — | — | Schäfers Sohn | — |
| „ Hauptmann | — | — | — | Teraspes | Goswins | — |
| „ Hoffmann | — | Erastus | — | Capitain | Schäferknecht | Charon |
| „ Kohlhardt | Neakles | — | — | — | — | Creon |
| „ Conrad . | Lindo | Bajous | — | — | — | Soldat |
| „ Lorenz . | Eumenes | — | Halimachus | Arbazes | Roderigo | — |
| „ Meyberg. | — | — | — | Seno | Duc de Theria | — |
| „ Müller . | Neakles | — | — | — | Fabio | — |
| „ Neuber . | Silanes | — | — | Solon | — | Priester |
| „ Striegel . | — | — | Eliates | — | Duc de Alba | Äacus |
| „ Wessling | — | — | — | — | Goswins | — |
| Frau Felix . . | — | — | — | — | — | Hetina |
| „ Hoffmann (Elenson) | — | — | — | — | Isabella | Proserpina |
| „ Müller (Trienchen) | Ermelinde | — | — | Doriklea | (Catharina), Isabella | Hypsipile |
| „ Neubur . | Rosane | — | Elmira | Emirera | — | Medea |
| „ Posch . | Schäferin | — | — | — | Isabella | — |
| „ Wessling | — | — | — | — | Catharina | — |

Wie durch die Improvisationen Harlequins, so erhielt das Drama der Wandertruppen auch durch die Bauart der Bühne eine gröfsere Lebhaftigkeit, weil ein Zwischenvorhang[1] raschen Scenenwechsel ohne grofse Zwischenpausen ermöglichte.

Der Zwischenvorhang besitzt seine eigne Geschichte, welche mit der des Dramas eng verknüpft ist. Zuerst fanden in Deutschland die Darstellungen auf einer viereckigen, wohl meist quadratischen Bühne statt, deren Begrenzungslinien nirgends unterbrochen waren. Die englischen Komödianten brachten die erste Abweichung von dieser Regel, in dem sie an der Hinterwand der Bühne einen Balkon bauten, von dem ein Teppich niederhing. Während unter dem Balkon, in der „Hütte", wie es in deutschen Dramen heifst, der Ankleideraum für die Schauspieler, der Aufbewahrungs- und Standorte verschiedener hinter den Koulissen wirkender Maschinen war, und der Teppich eine neue Ein- oder Ausgangsthür bildete, diente der Balkon schon dazu, die Scene von der Hauptbühne an einen andern Ort zu verlegen; hier erschienen Götter, oder die Geister der Verstorbenen, die nicht mit lebenden Menschen auf einem Podium stehen sollten, hier hatte der Lauscher seinen ungesehenen Versteck, hier stand Julia in der Balkonscene, hier Jessica, eh' sie ihres Vaters-Haus verläfst, hier war der Standort aller der Personen, die aus dem Innern des Hauses zu andern auf der Strafse stehenden sprechen, wie sie bei Shakespeare so oft auftreten.

Auf dieser Bühne spielte man bis zu Veltens Zeiten. Johannes Velten erstreckte in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts seine reformatorische Thätigkeit auch auf die Bauart der Bühne. Er verbreiterte die „Hütte" derartig, dafs sie die ganze Breite der Bühne einnahm und so zu einer Hinterbühne umgeschaffen war, welche von der Vorderbühne durch einen Vorhang abgetrennt wurde. Die Vorzüge solcher Doppelbühnen bestehen darin, dafs, während auf der Vorderbühne noch gespielt wird, auf der Hinterbühne, durch einen Vorhang gedeckt, bereits die Vorbereitungen zu einer andern Scene getroffen werden können, die sich denn sofort an die soeben gespielte anschliefsen kann. Bei dem häufigen Wechsel, dem im ernsten weltlichen

---

1) Unter Zwischenvorhang verstehe ich hier nicht den Zwischenaktvorhang, sondern den, welcher die Bühne in zwei Teile zerlegt.

Drama der Ort der Handlung während ein und desselben Aktes unterliegt, kam die Möglichkeit eines solchen raschen Scenenwechsels dem schnellen Fortgang der Darstellung begreiflicherweise aufserordentlich zu statten.

Als aber Gottsched die Technik des französischen Klassicismus' auf die deutsche Bühne verpflanzte, und das sklavische Festhalten an der Einheit des Ortes keinen Scenenwechsel bedingte, keinen erlaubte, wurde die Doppelbühne wieder in eine einzige vereinigt.

Auch Lessings Bühnenreformen änderten daran Nichts, da Lessing im Grunde den Boden nicht verliefs auf dem das Franzosentum, welches er bekämpfte, stand, und an denselben Autoritäten an denselben Irrtümern wie dieses haftete, da er nur an der Schaale mäkelte, den Kern aber unangefochten liefs.

Der grofse Bühnenraum mit den drei Ausgängen blieb bestehen, und erst um die Mitte unseres Jahrhunderts ward das sogenannte idealistische Kunstprinzip dem realistischen geopfert, fortschreitende scenische Technik teilt nun den grofsen Bühnenraum in beliebig viele kleinere, auf denen zugleich oder nach einander gespielt wird.

Wie die Doppelbühne, der Mittelvorhang bei den Wandertruppen benutzt wurde, zeigt wieder keine Dramenhandschrift deutlicher als die des unglückseeligen Todesfalles Caroli XII.

Da lautet die Regiebemerkung gleich anfangs: „Aktus 1 vorne Wald, hinten Zimmer.[1] Sc. 1 Carolus XII. am Tische." Da man schwerlich annehmen kann, dafs in den Wald ein Tisch gerückt worden sei, hat man sich die Scenerie wohl so zu denken, dafs die Vorderbühne bis zur „Mittel-Guardine" eine Walddekoration zeigte, durch welche hindurch man in ein Zimmer sah, in dem an einem Tisch sich Carl XII. befand. Hier mufs die erste Scene, der lange Eingangsmonolog gesprochen sein und die zwei folgenden Scenen, in welchen Friedrich, Carl Friedrich, Göriz und Sicker zum König kommen, sind entweder auf beiden Bühnen oder nur auf der Vorderbühne gespielt worden; sicherlich ist aber der Zwischenvorhang vor der vierten Scene gefallen,

1) Wenn die Hinterbühne benutzt wird, spielt die Scene natürlich meist zugleich auch auf der Vorderbühne, die nicht einheitliche Dekoration der beiden Bühnenabschnitte, scheint nicht störend empfunden zu sein.

in welcher Harlequin und Plapperliese ihre Eheverhandlungen extemporieren; leider ist die Bemerkung, wann die Zimmerdekoration hinter dem Vorhang verschwindet, in der Handschrift vergessen. Die fünfte Scene, in welcher ein Lieutenant den Harlequin anwirbt, ging jedesfalls nur auf der Vorderbühne vor sich, denn bei Scene 6 heifst es: „mittel Guardine auff.“ Während der vorigen Scenen hat sich die Zimmerdekoration der Hinterbühne in ein Werbehaus verwandelt, in welches Harlequin nun eintritt. Nach der sechsten Scene „verschliefset sich endlich die mittel Guardine wieder“ und Scene 7, in der Butte und der Comendant auftreten, spielt im Wald der Vorderbühne. Indessen ist auf der Hinterbühne das Zimmer der ersten Scene wieder hergerichtet, „Scene 8 mittel Guardine auff.“ Carolus XII. sitzt wieder am Tisch und das „Verhängnis“ tritt zu ihm, aber gleich nachdem das Verhängnis ihn verlassen hat, kommt Carl auf die Vorderbühne und der Zwischenvorhang fällt, hinter welchem am Schlufs der achten und neunten Scene Marsch geschlagen wird. Auch die letzte zehnte Scene zwischen Lieutenant, Harlequin und Plapperliese spielt auf der Vorderbühne.

Der zweite Akt hat die Dekoration „Wald.“ Die erste Scene bringt Carl, Friedrich und Carl Friedrich und geht auf der Vorderbühne vor sich; in der zweiten Scene bleibt der König allein bis „Bellona von ferne“ d. h. also von der Hinterbühne kommt und am Schlufs der Scene mit Carl wieder dahin verschwindet. Die dritte Scene zwischen Butte und dem Comendanten spielt ebenfalls auf der Vorderbühne, dann aber geht mit Scene 4 die „Mittel-Guardine“ auf und zeigt das Marketänder-Zelt der Plapperliese; zum Schlufs der fünften Scene fällt der Zwischenvorhang wieder und bis zum Schlufs des zweiten Aktes wird nur auf der Vorderbühne mit der Dekoration „Wald“ gespielt.

„Aktus 3 Sc. 1. NB. hier wird Friedrichshall bombardiret unter Trompeten und Pauken. Die Mittel-Guardine fällt zu.“ Während nun Scene 2 und 3 im Wald der Vorderbühne spielen, werden in Scene 4 beide Bühnen benutzt, indem die Vorderbühne Wald bleibt, die Hinterbühne die „Vestung“ darstellt. Sicker mit einem Tambour steht auf der Vorderbühne, der Comendant befindet sich innerhalb der Festung auf der Hinterbühne. Darauf fällt der Zwischenvorhang, es folgen drei Scenen auf der Vorderbühne, dann heifst es: Sc. 9 mittel Guardine auff Arlequin am

Spiefs und Plaperl. gehenkt, werden aber gleich wieder weg genommen und mufs die Vestung nebst allen requisitis zum bombardement schon parat seyn, mittel-Guardine zu." Dann folgen ein Paar Worte, oder Geberden des Königs, der Zwischenvorhang geht auf: „worauff so gleich das lermen angehet." Friedrichshall, welches auf der Hinterbühne aufgebaut ist, wird von der Vorderbühne aus beschossen, die Kanonen der Festung antworten, und der König wird zu Tode getroffen; so bleibt die Dekoration bis zum Schlufs der Tragödie in der nächsten Scene.

Der Epilog zeigt schliefslich die Doppelbühne in einheitlicher, schwarzer Dekoration eines Parade-Leichen-Gemachs.

Das ist ein Beispiel, wie die Doppelbühne im Jahre 1724 in einem Theater zu Dresden benutzt wurde, man mufs gestehen, dafs mit kleinen Mitteln Grofses gewirkt ist.

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht mit dieser Ausführlichkeit zeigen andre Dramenhandschriften, in welcher Art man sich des Vorteils einer Doppelbühne bediente.

Ich will noch für vier Dramen aus dem Repertoir verschiedener Truppen in kurzer Übersicht die Benutzung dieses Hilfsmittels angeben.

**Papinianus;** 1710 von einem Mitgliede der Merseburger Schauspielgesellschaft für die Truppe der Julia Elenson eingerichtet.[1]

Akt I. Sc. 1. Lätus, Flavius, Cleander: Vorderbühne. Sc. 2. Papinianus am Tisch: Hinterbühne. Sc. 3 und 4. Papinianus, Plautia, Eugenia, Lätus: Hinter- und Vorderbühne. Sc. 5. Traräus: Vorderbühne. Bleibt bis zum Schlufs des ersten Aktes. (Sc. 8.)

Akt II. Sc. 1—2. Bassianus, Lätus, Flavius, Cleander: Vorderbühne. Sc. 3—4. Geta, Julia: Hinterbühne. Sc. 5—6. Trafullus, Traräus: Vorderbühne. Bleibt bis zum Schlufs des Aktes. (Sc. 12.)

Akt III. Sc. 1—3. Bassianus, Flavius, Cleander: Vorderbühne. Sc. 4—6. Lätus, Flavius, Cleander: Hinterbühne. Sc. 7 bis 9. Traräus, Trafullus, Flavius: Vorderbühne. Sc. 10. Papinian, Cleander: Hinterbühne. Sc. 11 bis Schlufs. Julia, Flavius, Lätus: Vorderbühne (oder beide Bühnen?)

---

1) Vergl. Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XXI. p. 280 ff.

Akt IV. Sc. 1—8. Cleander, Flavius, Traräus, Bassianus, Papinianus, Plautia, Papiniani Sohn: Vorderbühne. Sc. 9—11. Bassian, Traräus, Trafullus, Geistererscheinungen: Hinterbühne. Sc. 12—14. Papinian, Eugenia, Cleander, Flavius, Bassianus, Papinianus Sohn: Vorderbühne, aber bei den Enthauptungen von Papinianus Sohn und Papinianus zeigt sich auf Augenblicke die Hinterbühne. Sc. 15. Bassian, Plautia, Eugenia: Vorderbühne.

Akt V. Am Monument des Papinian: Vorder- und Hinterbühne.

**Essex**; 1716 für Hoffmanns Truppe geschrieben.[1]

Akt I. Sc. 1—2. Essex, Fabio, Scandarello an der Gartenthür: Vorderbühne. Sc. 3. Essex, Königin, Maskierte im Garten: Hinterbühne. Sc. 4—6. Aldimiro, Essex, Florisbe, Fabio: Vorderbühne.

Akt II. Sc. 1—5. Königin, Aldimiro, Marquis, Capitän, Fabio, Essex, Florisbe: Hinterbühne. Sc. 6—7. Florisbe, Scandarello: Vorderbühne. Sc. 8. Polydorus: Hinterbühne. Sc. 9. Essex: Vorderbühne. Sc. 10. Fabio, Allidora: Hinterbühne. Sc. 11—14. Königin, Marquis, Page, Polydorus: Vorderbühne.

Akt III. Sc. 1—3. Capitän, Fabio, Essex, Florisbe: Hinterbühne. Sc. 4 bis Schlufs: Vorderbühne.

Akt IV. Sc. 1. Essex, Fabio: Hinterbühne. Sc. 2—6. Essex, Königin, Marquis, Fabio, Wache: Vorderbühne. Sc. 7—8. Essex im Gefängnis, Florisbe, Königin: Hinterbühne.

Akt V. Sc. 1—2. Marquis, Capitän, Königin, Aldimiro: Vorderbühne. Sc. 3—6. Fabio, Essex, Capitän, Aldimiro am Gefängnis: Hinterbühne. Sc. 7 bis Schlufs: Vorderbühne.

**Darlo todo y no dar nada** von unbekannter Hand für unbekannte Truppe.[2]

Akt I. Sc. 1—2. Diogenes, Clichon: Hinterbühne. Sc. 3 bis Schlufs: Vorderbühne.

---

1) Vergl.: Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. I p. 323 ff.

2) Vergl. Zeitschrift für vergleich. Litteraturgesch. u. Renaissance N. F. Bd. II. p. 165 ff. E. Günthner: Calderon und seine Werke, Freiburg 1888, Bd. II. p. 140 giebt an: „Eine Prosaübersetzung des Stückes, das 1668 zu Wien aufgeführt wurde, findet sich als Manuskript aus dem 17. Jahrhundert in der K. K. Bibliothek zu Wien.“ Die Handschrift ist die von mir besprochene, woher G. das Aufführungsdatum kennt, giebt er nicht an.

Akt II. Sc. 1—2. Alexander, Ephestion, Clichon: Vorderbühne. Sc. 3—4. Diogenes, Alexander und Gefolge: Hinterbühne. Sc. 5 bis Schlufs: Vorderbühne.

Akt III. Sc. 1—2. Clichon, Alexander, Apelles, Diogenes: Hinterbühne. Sc. 3 bis Schlufs: Vorder- und Hinterbühne.

**Aurora und Stella;** 1754 von C. Th. Kopp für die Baadener Gesellschaft deutscher Schauspieler bearbeitet.[1] Ich habe dieses Drama zu der Übersicht herangezogen, um zu zeigen, dafs noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, nachdem Gottscheds Einflufs schon so mächtig gewirkt hatte, die alte Bühneneinrichtung, in Österreich wenigstens, bestehen blieb.

Akt I. Vorn Landschaft, hinten Gezelt. Sc. 1. Roger, Gusman: Vorderbühne. Sc. 2 bis Schlufs: Vorder- und Hinterbühne.

Akt II. Saal: Bis zum Schlufs einheitlich dekorierte Doppelbühne.

Akt III. Vorn Saal, hinten Garten. Sc. 1. Gusman, Roger: Vorderbühne. Sc. 2 bis Schlufs: Vorder- und Hinterbühne.

Akt IV. Sc. 1. Ein Schlofs welches brennt, Roger, Aurora: Hinterbühne. Sc. 2 bis Schlufs: Vorderbühne.

Akt V. Sc. 1. Gallerie, Aurora, Elvira: Hinterbühne. Sc. 2 bis 3. Diana, Stella, Urgel: Vorderbühne. Sc. 4—5. Lotharius, Lazarillus, Roger, Gusman: Hinterbühne. Sc. 6 bis Schlufs: Vorderbühne.

Während eines Zeitraumes etwa eines halben Jahrhunderts also, scheint die Doppelbühne allgemein von den Wandertruppen benutzt zu sein; für die Jahre 1710—1754 konnte ich wenigstens aus den Dramenhandschriften den Gebrauch nachweisen. Auch ein Bild des übrigen scenischen Apparats geben die Dramenhandschriften jener Zeit; denn beinahe in jedem Manuskript findet sich eine Angabe der Requisiten, oder wie es meist genannt wird der Necessaria, die mit erstaunlicher Sorgfalt, all die Gegenstände aufzählt, von welchen in den Dichtungen die Rede ist.

Die Handschrift des Unglückseeligen Todesfalls bringt nicht weniger als zwei Folioseiten „Requisita.“ Für die Ausrüstung des Königs wird verlangt: ein blauer, guter Rock, be-

---

1) Nähere Auskunft über dieses Drama gebe ich in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance.

nebst einem saubren kleinen Coller, ein blauer Mantel, ein paar saubre Stiefel und Sporn, ledern Camisol und Hose, ein Paar ledern Håndschu, eine Haar Tour. Die übrigen Helden werden ebenso bedacht; für Feldmusik und Geschützfeuer sorgen: 2 tromeln, 1 paar Paucken, Etliche Trompeten, 4 Paar Pistolen, so gut gangbar, Etliche Flinten und Pulver, ein grofs Fafs ohne Boden, worin Salve geschossen wird und wenn es sein kann etliche Stücke (d. h. Feldgeschütze). Für die Possenscenen ist alles bis ins Kleinste beschafft: Ein grofs Collet vor Arlequin; Viel Töpffe, Schüsseln, Teller, Kannen, und Gläser, Sallat, und würste, vor die Marquetennterin die recrouten zu speisen, wie auch Bier, Salat et Essig, Ein Marquetennter Gezelt, Ein Spiefs woran ein Mensch gespiefst wird, Ein Schnap-Galgen, Weibskleider vor Arlequin, ein paar rechte grofse Steiffe Stieffeln vor Arlequin. Besonders prächtig ist der Epilog ausgestattet: Standarten und Fahnen, schwartze Trauerkleider vor Bellona und Fama, benebst den Trauerrappen, 4 grofse Trauerflore, 12 Gueridons und ebensoviele Leuchter. Schwartztuch oder boy alle Flügel des Theatri schwartz zu bekleiden, wie auch zum parade Bette sowohl den boden als bette damit zu bedecken. Ein weifser Sterbehabit vor den König. Viel schwartze Schleiffen von Papier, solche auf den Sterb-habit herunter zu stecken, ein schwartz bezogen Polster mit Cron und Scepter, ein Helm und Harnisch benebst dem Schild vor dem Mars.

So weit wie hier, wo sogar Essig in den Salat der Soldaten verlangt wird, geht allerdings der Realismus der Requisitenverzeichnisse selten. Wie man sich Galgen und Spiefs, an dem Menschen hängen sollen, zu denken hat, weifs ich nicht.

Auch das Requisiten-Verzeichnis des Papinianus beweist, dafs die Apotheosen besonders feierlich in Scene gesetzt wurden; man wird sich erinnern, dafs der letzte Akt des Papinian eine solche Verherrlichung am Postament dieses Märtyrer des Rechts bildet; die Necessaria verlangen für diese Scene aufser dem „Monument“ eine grofse Anzahl Tücher zum Drapieren, Fackeln und „Calovonium“, letzteres wahrscheinlich, um die Beleuchtungseffekte zu erzielen. Auch die Hinrichtungen des Papinianus und dessen Sohn erforderte einigen Aufwand: ein grofses Beil, schwartze Röcke und Mäntel, 4 schwartze Tücher, das Schaffot damit zu behängen und die zwei „Köpfe“, welche als Zeichen des vollstreckten Urteils vorgezeigt werden. Aufserdem führt das Verzeichnis

noch auf: Becher, Dolch, Geschlinge. Was unter Geschlinge zu verstehen ist, weifs ich nicht; bedeutet es Schlinge und diente bei der Hinrichtung, oder sollten es die Gedärme des Hingerichteten sein? Der Dolch ist für Bassianus, der den Geta damit ersticht; wie der Becher benutzt wurde, ist nicht ersichtlich.

Im Essex lautet die Vorschrift: Pistolen, 1 Beil, 2 Masken, Schärpe oder Binde, Dolch, Schlüssel, Feder, Tinte, Papier, Thron, Tisch, Kopf. Die Aufeinanderfolge, in der diese Dinge benutzt werden, ist folgende: Zuerst fallen die Schüsse, welche die Königin bedrohen (Pistolen), Vermummte werden über das Theater gejagt (Masken), die Königin beschenkt Essex mit einer Schärpe, die dann im Verlauf des Stückes so verhängnisvoll wird (Schärpe oder Binde); im Kronrath zu Beginn des zweiten Aktes kommt der Thron zur Verwendung, der Mordversuch des Polydorus geschieht mit dem Dolch, Papier ist zu dem Patent des Essex, zu dessen Warnungsbrief, dessen Memorandum, Tinte, Feder, Papier und Tisch zu der Scene nötig, in welcher Elisabeth die eingegangenen Bittschriften mustert und beantwortet; die Pistolen spielen noch mehrfach ihre Rolle und der Schlüssel wird von der Königin dem Essex gebracht, der sein Gefängnis damit öffnen soll; Essex aber wirft den Schlüssel in einen Brunnen. Der Kopf endlich wird der Elisabeth gebracht, nachdem Essex den Tod erlitten hat.

Die Necessaria des Prinzen Atis sind: Eine Giefskanne mit Wasser, Thron, ein Tabulettkrahm, Calofonium, 2 Angeln, Hobelspähne zum Feuerwerk, 2 Fackeln, Papier. Klar ist nur die Benutzung des Thrones, in den Scenen, in welchen Atis als Nachfolger des Vaters ihn einnimmt, des Tabulett-Krams mit dem Elcius in einer extemporierten Scene ausgerüstet erscheint und das Papier, auf dem Atis in seiner Verkleidung als Schreiber der Prinzessin, schreibt. Colophonium, Fackeln und die zu Feuerwerk bestimmten Hobelspähne können an verschiedenen Stellen des Dramas benutzt sein: beim Fest der Bauern, beim Scheiterhaufen des Crösus oder bei dessen Einzug in die Hauptstadt. Aber wozu diente die Giefskanne mit Wasser, wozu die Angeln?

Aurora und Stella aus dem Jahre 1754 geht in realistischer Richtung noch weiter als die vorhergenannten Dramen aus den zwei ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Da werden die Bilder, welche Auroras und Rogers Herzen zu

einander führen, welche später des Helden Unschuld beweisen, im Requisitenverzeichnis gefordert, die zwei Generäle der beiden Schwestern erhalten Regimentsstäbe, das „Kästgen mit Schmuck" welches Roger der Aurora schenkt, die Schreibtafel, auf der Roger und Lothar der Geliebten Gedichte widmen, der Ring, welcher an Lotharius zum Verräter wird, Alles ist sorgsam aufgezeichnet. Ja sogar das Erkennungszeichen Rogers, welches der heimtückische Lotharius nachahmen läfst, fehlt nicht; da im letzten Akt beide Bewerber um Auroras Gunst ein Schild vorweisen, dessen Devise, ein doppeltes S. eine gewisse Rolle spielt, verlangt das Requisitenverzeichnis: zwei gleiche Schilde mit doppeltem S. S.

Es ist überhaupt erstaunlich, dafs sich der Hang zum realistischen Prinzip bei der Darstellung auch in feineren Einzelheiten schon bemerkbar machte, für welche später das Gefühl ganz verloren ging. Während die nachgottschedsche Zeit fast alle Dramen im Stehen spielen liefs, finden wir in der vorgottschedischen Epoche schon Regiebemerkungen wie: sitzt am Tisch, nehmen Stühle, setzt sich, steht auf u. s. w. Freilich war das Hauptaugenmerk auf grofse Effekte gerichtet: Eine Hinrichtung mit feierlichem Pomp, ein brennendes Schlofs, Massenevolutionen, wie ein Volksaufstand, ein Kampf zwischen zwei Heeren, das Bombardement einer Festung u. s. w. Auch auf Erfindung kunstreicher Maschinen war man bedacht: Flugmaschinen, Vorrichtungen zum Erscheinen oder Verschwinden der Götter und Geister, zum Donnern, Blitzen, für Feuerwerk etc. etc., sodafs eine Vorstellung aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts wohl dem Auge mehr bot, als dem Ohr, wie es ja stets in Zeiten zu sein pflegt, in welchen Dichtung und Darstellung eine wirklich künstlerische Höhe nicht zu erreichen vermag.

Was Wunder, wenn das Publikum solchen Darstellungen wenig Achtung entgegenbrachte und durch sein Benehmen die ohne hin auf schwachen Füfsen stehende Würde eines damaligen Musentempels noch tiefer herabzog. In den „vernünftigen Tadlerinnen"[1] druckt Gottsched einen wirklich erhaltenen oder fingierten Brief ab, welcher in drastischer Weise das Treiben der Studentenschaft in Leipzig gelegentlich einer Darstellung des Cid durch die Hofmannsche Truppe am 16. Januar 1724 schildert:

---

1) Gottsched, Vernünftige Tadlerinnen 1725, Stück XVII p. 129 f.

„Ich schweige“, sagt die Briefschreiberin, „von der ungezogenen Aufführung dererjenigen, die den armen Licht-Puzer mit unendlichen gantz niederträchtigen und abgeschmackten Schimpfworten bewillkommen, so bald er sich sehen lässet, oder zwischen denen Handlungen des Schau-Spieles mit den Füfsen ein Donner-Wetter nach dem andern erregen: oder auch selbst ungescheut auf den Schauplatz treten und die Zahl derer Comödianten wider ihren Willen vermehren . .“. Wenn nun so etwas in dem galanten Leipzig der besten Truppe der Epoche begegnen konnte, wie mochte es da anderwärts zugehen!

---

# Anhang.

Dem bisher veröffentlichten Material füge ich hier die Nachricht von einer Anzahl bisher unbekannter Stücke aus dem Kreis des ernsten weltlichen Dramas hinzu.

---

## I.

Derselbe Mr. H. J. D., welcher Calderons Darlo todo[1] ins Deutsche übertrug, nennt sich als Übersetzer eines Dramas, dessen Titel angiebt, dafs es italienischen Ursprungs sei:

Das Labyrinth der Liebe | oder | Amor ein Lehrmeister lustiger Anschläge | Arlequin | Ein kurtzweilliger Hoff-Spion. | Aus dem Italiänischen übersetzet | Von | Mr. H. J. D. | geschrieben | von | J. F. G. in Augsburg. 1722.

Auf demselben zweiten Blatt der aus 39 Blättern bestehenden Handschrift[2] findet sich noch die Bemerkung: C. L. Hoffmann. D. C. (Direktor Comicus) 1723 in Augsburg.

Dieses Titelblatt ist von zwei Händen beschrieben; während J. F. G. den Hauptbestandteil desselben, wie auch den auf Blatt 3 beginnenden Text des Dramas schrieb, rührt von Hoffmanns Hand erstens seine Namensunterschrift her, zweitens die Bemerkung: Arlequin ein lustiger Hofspion.

Das Drama ist also von Mr. (Monsieur) H. J. D. aus dem Italienischen übersetzt, von J. F. G. in Augsburg im Jahre 1722 abgeschrieben und im folgenden Jahre im Besitz von C(arl) L(udwig) Hoffmann D(irector) C(omicus) gewesen, als dieser sich in Augsburg aufhielt. Dafs Hoffmann dieses Manuskript bei einer

---

1) Vergl. Heine, Zeitschrift für vergleichende Litteratur-Geschichte u. Renaissance Bd. 2 N. F. p. 165 f.

2) Cod. Mscr. 13149 d. K. K. Hof- u. Staats-Bibliothek zu Wien.

Aufführung benutzte, zeigen die Namenanfänge, welche von seiner Hand dem auf Blatt II^b niedergeschriebenen Personenverzeichnis beigesetzt sind.

Ich versuche es mit Hilfe andrer ausgeschriebener Rollenbesetzungen dieser Truppe und einiger Nachrichten über ihre Mitglieder neben die Anfangsbuchstaben den vollen Namen der Darsteller zu setzen und so gleichzeitig einen Teil des Personenbestandes der Elenson-Haacke-Hoffmannschen Truppe im Jahr 1723 festzustellen.

Actores.

N(euberin) Rosane, Königin von Assirien in den Printzen argimundum verliebt.

L(orenz) Eumenes, ein Printz des verstorbenen Königs Evandri, welcher ein Oheim der Königin Rosane gewesen.

A(ngoth) Argimundus, ein Printz von Ponto und verstellter Cavallier an dem assyrischen Hofe unter dem verstelten Namen Harpagon.

T(rienchen)[1] Ermelinde, eine Printzessin von Bythinien und Hofdame der Königin Rosane unter dem Namen Ergilla.

E(lenson) Neakles, ein königlicher Rath. H. Kohlhardt, H. Müller.

N(euber) Silanes, ein Schäfer.

Cn(Conrad?) Lindo, der Rosane kurtzweilliger Diener.

P(oschin) Schäferin.

C(onrad?) Bauer.

Der Inhalt des Dramas ist folgender.

1. Akt.

Rosane hat nach ihres Vaters Aribazes Tode und nach der Flucht des nächsten Reichserben des Eumenes den Thron bestiegen. Eine glänzende Versammlung ist einberufen worden; da nimmt Neakles, der weise Ratgeber der jungen Fürstin das Wort; er bittet die Rosane, dem Wunsche ihres Vaters gemäfs nun nach ihrer Thronbesteigung zur Gattenwahl zu schreiten, und nennt die Namen verschiedener Fürsten mit denen Aribazes die

1) Dies ist Susanna Katharina, die Tochter der Elenson aus zweiter Ehe, Gattin des (Joseph, Ferdinand) Müller.

Tochter zu vermählen gewünscht habe. Rosane aber weist alle Vorschläge zurück und erklärt, sich selbst einen Gatten wählen zu wollen. Sie entläſst die Versammlung und bekennt in einem Monolog ihre Liebe zu Harpagon, einem einfachen Kavalier ihres Hofes; zwar verhehlt sie sich nicht, daſs dieser ihre Hofdame Ergilla zu lieben scheine, jedoch hofft sie, ihn durch den Glanz der Krone, die sie ihm zu bieten vermag, an sich fesseln zu können. Ihr Selbstgespräch wird durch den Diener Lindo, den Hans-Wurst des Stückes, unterbrochen, der ihr die Nachricht bringt, daſs er Harpagon und Ergilla belauscht habe, als sie sich in Liebesgesprächen ergötzten. Aus der Unterhaltung habe er entnommen, daſs beide unter falschem Namen an Rosanes Hof lebten, jener sei Prinz Argimundus von Ponto, Ergilla die Prinzessin Ermelinde aus Bithynien. Er habe ferner gehört, daſs Ermelinde dem Argimundus die Liebe der Rosane zu ihm offenbart habe, worauf der Prinz unter erneuten Liebesschwüren seinen Abscheu vor der Königin ausgesprochen habe.

Trotz dieser üblen Botschaft giebt Rosane ihr Spiel noch nicht verloren, sondern läſst den Prinzen durch Lindo zu sich bitten.

Soweit geht diese erste Hälfte der Exposition, die Scene ändert sich, wir werden in eine andre Gegend versetzt, und mit den übrigen Personen des Stückes bekannt gemacht.

Mitten im Wald steht eine Schäferhütte, aus der Eumenes von dem alten Schäfer Silanes gefolgt herausschreitet. Ihr Gespräch enthüllt uns den Teil der Vorgeschichte des Dramas, welcher sich auf die Lebensschicksale des Eumenes bezieht. Er ist der Sohn des Königs Evander. Da dieser gestorben, ehe Eumenes zur Mündigkeit herangereift war, hatte der Bruder des verstorbenen Königs, Aribazes, Regierung und Vormundschaft geführt; bald aber hatte er seine Macht benutzt, den unbequemen Erben zu beseitigen, um selbst König bleiben und den Thron seinen Erben erhalten zu können. Er lieſs deshalb den Prinzen anklagen, daſs er dem Vormund nach dem Leben stehe; so ward Eumenes verurteilt und zum Gefängnis geführt. Dort aber erhielt er einen Brief, der ihm Mittel zur Flucht angab; nicht lange so erschien eine verschleierte Dame, die ihn aus dem Gefängnis führte, nachdem sie sich ihm zuvor in Liebe hingegeben hatte; Eumenes hatte trotz der Dunkelheit seine Retterin, die

nun zugleich seine Geliebte geworden war, an den Gewändern als die Hofdame Ergilla erkannt.

Aus dem Gefängnis befreit lief Eumenes soweit ihn seine Füſse tragen wollten, ohnmächtig brach er in einem Walde zusammen. Der Schäfer Silanes fand den Bewuſstlosen, trug ihn in seine Hütte und pflegte seiner, bis er zu alter Kraft und Gesundheit hergestellt war. Nun will Eumenes an den Hof zurückkehren, die Rosane ermorden und den ihm rechtlich zustehenden Thron besteigen.

An Rosanes Hof zurückversetzt, finden wir die Verhältnisse, wie zu Beginn des Stückes: Harpagon und Ergilla tauschen immer neue Liebesschwüre, Rosane sinnt auf Mittel, sich den Harpagon geneigt zu machen, Lindo läuft zwischen dem Liebespaar und der Königin mit läppischen Hanswurst-Späſsen hin und her. Da wird der Königin ein Mann gemeldet, der um Gehör bittet. Es ist Eumenes, welcher durch Verkleidung unkenntlich, seine Rache an Rosane nehmen will. Vor die Königin geführt behauptet er, aus Memphis zu kommen, wo er eines Mordes wegen für vogelfrei erklärt worden sei, und bittet die Königin um einen Freibrief, unter dessen Schutz er in ihrem Reiche leben dürfe. Rosane, deren Gemüt ganz von dem Kummer unerwiderter Liebe eingenommen ist, sagt ihm den Freibrief zu, wenn der Mord einer Liebe wegen begangen sei, denn Liebe entschuldige Alles. Eumenes versichert, die That aus Eifersucht begangen zu haben. Während nun Rosane den Schutzbrief schreibt, zuckt Eumenes den verborgen gehaltenen Dolch gegen sie, aber bestürzt läſst er die erhobene Rechte sinken; sein Blick war auf den Freibrief gefallen, der dieselben Schriftzüge trägt, wie der Brief, dem er sein Entkommen aus dem Gefängnis, dem er seine Freiheit, sein Leben verdankte. Rosane hat nichts von dem Vorgang bemerkt, sie übergiebt dem vermeintlichen Bittsteller den Brief.

## 2. Akt.

Nun hebt erst das Liebeslabyrinth an und mit ihm eine Komödie der Irrungen sondergleichen.

Eumenes' Haſs gegen Rosane hat sich in Liebe gewandelt, zugleich aber hält sich der Prinz für verpflichtet Ergilla, die er wiedergesehen und deren Liebe er im Gefängnisse genossen zu

haben glaubt, als Gattin heimzuführen. Harpagon, der den Irrtum des Eumenes über jene Gefängnisscene teilt, beginnt, weil er seine Ergilla für treulos hält, den Anträgen der Königin geneigter zu werden, Lindo läuft mit seinen Späfsen von Paar zu Paar, Silanes kommt an den Hof, um Eumenes zu suchen, den er nicht finden kann, da der Prinz sich Allidorus aus Memphis nennt — so hat die Verwirrung den höchsten Punkt erreicht, als der zweite Akt, der eigentlich allein das Labyrinth der Liebe enthält, schliefst.

### 3. Akt.

Verwirrungen und Irrtümer lösen sich in diesem Schlufsakt. Eumenes erfährt, dafs er zwar die Kleider der Ergilla im Gefängnis richtig erkannt habe, dafs es aber Rosane war, welche in dem Gewand ihrer Hofdame den Prinzen, zu dem sie schon lange eine geheime Neigung im Herzen trug, besucht und geflüchtet habe. So ist Ergilla gerechtfertigt, und freudig kehrt Harpagon zu ihr zurück; in Rosanes Herzen erwacht die Jugendliebe aufs neue und die beiden Paare finden sich zusammen. Harpagon gelangt durch Rosanes Hand auf den Thron seiner Väter, und das andre Liebespaar kann, da es durch Rosanes Wünsche nicht mehr beunruhigt ist, ihre Heirat, an der es in der Heimat aus unbekannten Gründen verhindert war, unter Eumenes' Herrschaft schliefsen, und nachdem nun jeder seine Verkleidung abgelegt und seine Wünsche befriedigt erhalten hat, schliefst dieses Drama.

Der letzte Akt ist aufserordentlich unordentlich gearbeitet. Man erfährt weder, wodurch Eumenes über seinen Irrtum aufgeklärt wird, noch warum Argimundus und Ermelinde in ihrer Heimat sich nicht heiraten dürfen. Dagegen verrät das Stück viel Bühnengeschick; wie der in den spannendsten Momenten wirksam angebrachte Schlufs des 1. und 2. Akt beweist. Ein feinsinniger Zug leuchtet auch aus der ersten Unterredung zwischen Eumenes und Rosane hervor; das völlige Versenktsein der Königin in ihr Liebesleid hätte nicht wirksamer gezeichnet werden können.

Das italienische Original zu diesem Drama habe ich nicht auffinden können; ich möchte noch darauf hinweisen, dafs jene Scene im Gewahrsam, in welcher Eumenes die Liebe der Rosane geniefst, in ihrer naiven Schamlosigkeit mehr auf die ältere

spanische Tragödie, als auf das italienische Theater pafst, so dafs die Vermutung nahe liegt, die italienische Vorlage des Stückes beruhe auf einem älteren spanischen Original.

Über Aufführungen der deutschen Bearbeitung kann ich nichts Bestimmtes nachweisen. Eine Notiz bei Witz,[1] Hoffmann habe 1723 unter grofsem Zulauf in Augsburg gespielt, zusammengehalten mit Hoffmanns Datierung auf dem Titelblatt der Handschrift: Augsburg 1723, macht es wahrscheinlich, dafs das Labyrinth der Liebe in dem angeführten Jahre von der Elenson-Haacke-Hoffmannschen Truppe in Augsburg gegeben sei.

---

## II.

Eine gleiche Zwitterstellung zwischen italienischem und spanischem Drama scheint mir eine Tragödie einzunehmen, deren Inhalt ebenfalls die Verwirrung ausmacht, welche die Liebe zwischen zwei, hier bereits ehelich verbundenen Paaren stiftet. Das Drama trägt den Titel:

Comödia in 12 Personen.[2]

Für die Datierung war kein Anhalt aufzufinden:

Während einige Züge dieses Dramas, wie das Moralisieren nach schlimmen Thaten, die Seelenkämpfe, die Reue nach vollbrachten Verbrechen auf italienischen Ursprung deuten, weisen andre Züge, wie der streng durchgeführte Parallelismus, die rohen sittlichen Anschauungen, welche namentlich zum Schlufs des Dramas ihren Ausdruck finden, auf das spanische Theater hin.

Die Gleichstellung seelischer Kämpfe mit den äufseren Begebenheiten hebt die Comödia in 12 Personen hoch über das Niveau der Stücke hinaus, welche wir auf dem Repertoir der Wandertruppen zu finden gewohnt sind.

Eine kurze Inhaltsangabe wird dies zeigen.

Aurelianus, der König von Lycien liebt Doriklea, die Gattin des Grafen Alexander, der, durch lange Kriegsdienste von der Heimat fern gehalten, sein treues Weib der Fürsorge des

---

1) Versuch einer Geschichte des Theaters in Augsburg, Augsburg 1876 p. 30.

2) Cod. Mscr. 13312 der Wiener Bibliothek.

Königs übergeben hat. Der König hat seine Liebe mannhaft bekämpft und es nach Möglichkeit vermieden mit Doriklea zusammenzutreffen, um seiner Liebe nicht neue Nahrung zuzuführen. Giokaste aber, des hochherzigen Königs wollüstige Gemahlin ist ihrerseits für den Grafen Alexander in Liebe entbrannt und sinnt auf Mittel ihre Leidenschaft zu befriedigen. Rasch bietet sich eine Gelegenheit zur Befriedigung ihrer Wünsche; denn als die Nachricht eintrifft, dafs der Graf Alexander zurückkehren und am Hofe seine Gattin in Empfang nehmen wolle, ist der König gerade abwesend. Giokaste benutzt diese Gelegenheit nur allzuwohl. Sie läfst sich von der Gärtnerin Aurette, der Beschliefserin jener Zimmer, welche den Grafen aufnehmen sollen, deren Kleider aushändigen und übernimmt selbst das Amt der Dienerin. Der Graf trifft ein und es gelingt Giokaste in ihrer Verkleidung den Heimgekehrten zu bestricken und seine Liebe zu geniefsen.

Diese Scene, in welcher es der liebenden Königin gelingt die Bedenken des bis dahin seiner Gattin treu gebliebenen Grafen hinweg zu schmeicheln, ist mit einer Kraft und Feinheit gezeichnet, welche über das Mafs des Gewöhnlichen weit hinausragt.

Der Graf behält nun die vermeintliche Aurette die Nacht über in seinem Gemach und schenkt ihr, als er sie am Morgen entläfst, ein Herz von Gold und Edelsteinen. Bald darauf empfängt Alexander einen Brief, in welchem Giokaste unter dem Namen der Gärtnerin Aurette ihn zu erneuter Liebeslust einladet.

Indessen kehrt der König von seinem Jagdausflug zurück und wird von seiner Gattin empfangen, die bisher begreiflicher Weise sich vor ihrem Gast, dem Grafen hat entschuldigen lassen, und als dieser, den König zu begrüfsen kommt, zieht Giokaste sich unter einem Vorwand eiligst zurück.

Graf Alexander erzählt nun dem König das Abenteuer der verflossenen Nacht und klagt sich reuevoll der Untreue gegen seine Gattin an. Dem König fällt bei dem Bericht des Grafen auf, dafs er ein Herz, gerade so ausschauend wie das, welches Alexander der Aurette geschenkt haben will, soeben bei seiner Gattin bemerkt hat. Der schreckliche Verdacht, der in ihm aufdämmert, wird zur Gewifsheit, als der Graf den Brief zeigt, welchen er soeben von Aurette erhalten hat; denn in der Handschrift dieses Briefes erkennt der betrogene Gatte die seiner Gemahlin. Noch hofft er, dafs diese erdrückenden Beweise die Möglichkeit

einer andern Deutung zulassen; deshalb läfst er sich dem Grafen gegenüber Nichts von seiner furchtbaren Entdeckung merken, sondern fordert in der Absicht, sich durch den Augenschein zu überzeugen, den Grafen auf, zu dem von Aurette vorgeschlagenen Stelldichein zu gehen. Der Graf entfernt sich und läfst den König in einem seltsamen Kampfe zurück. Während einerseits den Aurelian die Schandthat der Giokaste aufs tiefste empört, dämmert ihm gerade aus der Entweihung seiner königlichen Gattenehre eine erwünschte Hoffnung auf; denn wenn der Graf mit Giokaste in doppeltem Ehebruch sündigt, so hat Alexander das Recht auf seine Gattin Doriklea verwirkt, und er kann seiner Liebe zu ihr freien Lauf lassen; deshalb eilt der König zu Doriklea. Diese weifs noch Nichts von der Ankunft ihres Gatten, da dieser von Gewissensbissen über seinen Ehebruch gefoltert, es noch nicht gewagt hat, der keuschen Gattin unter die Augen zu treten, und da Giokaste, um ihren Plan desto sicherer ausführen zu können, jede Nachricht von dem Eintreffen des Grafen von der Doriklea fernzuhalten wufste.

Aurelian gesteht nun der Doriklea seine Liebe, die er so lange zu bekämpfen vergeblich bemüht war; die Gräfin weist den Bittenden sanft zurück, da sie, obgleich dem König in inniger Liebe zugethan, ihrem Gatten die Treue halten müsse. Auf dieses Geständnis hin zaudert der König nicht länger und teilt der Doriklea seinen Verdacht mit. Als die Gräfin den Anschuldigungen Aurelians keinen Glauben schenken will, führt er sie an einen verborgenen Ort, von dem aus sie das kosende Paar beobachten können. Empört springt Doriklea, von Aurelian gefolgt, aus ihrem Versteck heraus, Giokaste sieht sich erkannt, stürzt ihrem Gemahl zu Füfsen, Alexander aber nun erst über die volle Tragweite seines Verbrechens aufgeklärt, ersticht die schamlose Buhlerin, und trennt, um sein Verbrechen zu sühnen, seine Ehe, indem er Doriklea dem Aurelian als Gattin zuführt.

Als komische Nebenhandlung spielt sich eine Liebeswerbung ab, die einige Scenen füllt und für sich abgeschlossen, nirgends in die ernste Handlung einbezogen ist. Die beiden Diener des Königs und des Grafen, Merkalinus und Zavagninus suchen nämlich die Liebe der ächten Gärtnerin Aurette zu gewinnen und geraten dabei in Streitigkeiten, welche mit einer kräftigen Prügelscene enden.

Ebensowenig wie ich das Drama genauer datieren kann, vermag ich irgend ein Original, irgend eine Quelle für dasselbe zu entdecken; auch über Darstellungen dieses Stückes fand ich keine Notiz.

Und doch kann das Original von keinem ganz unbedeutenden Dichter herrühren; freilich mutet uns der Schlufs, der uns ein neues Verbrechen, keine Sühne zu sein scheint, etwas seltsam an, aber auch Shakespeares Mafs für Mafs vertritt dieselbe Anschauung, freilich werden Verbrechen auf Verbrechen gehäuft, freilich treibt der Hanswurst in der Gestalt der beiden Diener sein vorlautes Wesen, aber das sind Ausstellungen, die gegenüber dem Vorzug, dafs die Handlung aus der Leidenschaft der Charaktere fliefst, nicht durch zufällige Umstände bedingt wird, wenig zu bedeuten haben.

---

## III.

Eine Art von Schicksalstragödie bietet das oft erwähnte Drama: „Der eiserne König.“ Des Dramas selbst habe ich nicht habhaft werden können; seinen Inhalt giebt ein alter Hamburger Druck an, der den Titel führt:

Einem | Hoch-Edlen und Hochweisen Rath | der Stadt Hamburg | Wurde mit gehorsamsten Respect und schuldigster | Dankbarkeit wegen erzeigter Gnade | in einer Aktion | der | eiserne König | Nebst vorhergehender Musicalischen Serenata | Bititult | Die aus Bellonas Reich vertriebene, und | an dem Elbe | Strande Frohlockende Vergnügung | Dedicirt | und untertänig vorgestellet, von denen An- | wesenden Königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen | Privilegirten Hof-Comödianten | Hamburg | Gedruckt bey Philip Ludwig Stromer | 1719.

Die dem Drama zu Grunde liegende Idee gleicht der des Macbeth. Ein Mann, durch Prophezeiungen verlockt, von einem Weibe angestachelt, strebt nach dem höchsten Ziel menschlichen Ehrgeizes, dem Besitze der Landeskrone, indem er in der blinden Leidenschaft seines Begehrens Verbrechen auf Verbrechen häuft. Wie Macbeth erreicht er auch bis an die Knöchel im Blut watend das ersehnte Ziel. Hier bricht das Drama ab; aber wie

ich nachweisen werde, gab es eine andere Bearbeitung, in welcher der Held, dem Macbeth gleich, von dem verbrecherisch erlangten Thron wieder herabgestürzt, der Gerechtigkeit seinen Tribut zahlte.

Die Grundzüge des eisernen Königs sind, wie man leicht erkennen wird, der Jugendgeschichte des Cyrus entlehnt, wie sie Herodot (I, 107—122) erzählt. Vielleicht entstammen einige Züge des Dramas einer andern Stelle desselben Schriftstellers (I, 7—13), in welcher erzählt ist, auf welche Weise Gyges König von Sardis wurde.

Ein persischer Hirt, Namens Gorgas, so erzählt der erwähnte Hamburger Druck, hatte eine Prophezeiung erhalten. Als nämlich seine Mutter mit ihm niederkam, träumte ihr, dafs sich auf das Haupt des Neugeborenen eine Flamme niederlasse, welche sich nach gestaltlosem Hin- und Herzüngeln zu einer Königskrone formte. Der Traum wurde leicht dahin gedeutet, dafs der Knabe dereinst eine Herrscherkrone erringen würde und das Horoskop, welches ein Astrologus ihm stellte, bestätigte die Aussicht des Kindes auf einen Königsthron.

Gorgas wuchs daher in der Überzeugung auf, dafs eine Krone seiner warte; auch die Bauern und Hirten seines Heimatsdorfes sahen in Gorgas einen künftigen König und liefsen sich willig von ihm beherrschen, bis ein andres Herrscherreich sich ihm aufthun würde.

Die Kunde von diesem sonderbaren Hirtenkönigtum kam auch einem Prinzen des persischen Herrscherhauses, dem Harpagon zu Ohren, und dieser beschlofs demselben ein jähes Ende zu machen. Die Strafe, welche er für den eigenmächtigen Gorgas wählte, erinnert lebhaft an die Rechtspflege der Kriegsknechte des Pontius Pilatus: er liefs ihn aufgreifen, und mit Ketten an einen Felsen schmieden; statt der erträumten goldenen Krone setzte er ihm eine eiserne aufs Haupt und statt eines Scepters gab er ihm in die gefesselte Hand einen dürren Ast. So erhielt Gorgas von der Krone, die er jetzt so widerwillig trug, den Spottnamen „der eiserne König."

Doch Gorgas sollte nicht lange in dieser schmachvollen Lage schmachten; ein Zufall rettete ihn. Astyages nämlich, der König von Persien, war alt, seine Gemahlin Alfonsa aber war sehr jung, und sie hafste ihren Gatten: „teils wegen seines hohen Alters, anderenteils wegen seiner lauen Caressen"; deshalb zettelte

sie mit dem verschlagenen Prinzen Harpagon eine Verschwörung gegen das Leben des Königs an. Durch die Aussicht auf den Besitz des Thrones und der jugendlichen Königin verlockt, dingt der Prinz „einige Mörder und Gaudiebe“, die den König, als er in einsamer Gegend von seinem Gefolge getrennt, sich der Jagd hingiebt, überfallen. Als Astyages in dieser üblen Lage nach Hilfe ausschaut, erblickt er den gefesselten Gorgas, schliefst ihn eilends los und wird durch den heldenkräftigen Jüngling aus der Gewalt seiner Angreifer befreit. Diese an Zufälligkeiten etwas reiche Scene und der Umstand, dafs der überfallene König noch Zeit und Gelegenheit hatte, den Gorgas loszuschliefsen, ist wohl mehr wunderbar als glaubhaft.

Der Alfonsa wird durch ihre Hofdame Claudia das Mifsglücken des geplanten Anschlags hinterbracht. In richtigem Gefühl für psychologische Wahrheit läfst nun der Dichter im Herzen der Alfonsa einen heftigen Hafs gegen ihren Mitschuldigen erwachen; gleichzeitig „wirft“ aber Alfonsa „ihre geile Liebe“ auf den kühnen Gorgas, den Astyages mit sich an den Hof genommen hat, und ihm verspricht sie nun Hand und Thron, wenn er den König aus dem Wege räume. Gorgas, der nicht zweifelt, dafs jetzt der Augenblick gekommen sei, den ihm prophezeiten Thron zu besteigen, führt das Gebot der Königin aus, ersticht ungesehen den Astyages und eilt seinen Lohn zu empfangen, da nach persischem Gesetz die Witwe eines Königs noch vor dessen Beisetzung einen neuen Gemahl wählen mufs. Alfonsa giebt dem Hof ihren Willen dahin kund, dafs sie dem Gorgas ihre Hand reichen wolle, da erhebt sich aber Harpagon und sucht sein Recht auf die Hand der Königin geltend zu machen; der heftigste Streit entbrennt, den der Adel zu Gunsten des Prinzen entscheidet.

Gorgas verläfst nun, einen geheimen Plan im Herzen, den Hof und zieht, als Eremit verkleidet, in den Wald. Seine List gelingt; denn nicht lange, so trifft Harpagon (wie Gorgas das voraus wissen konnte, ist nicht ersichtlich) auf den falschen Eremiten; er beichtet dem vermeintlichen frommen Einsiedler seinen Kummer, dafs die Königin zwar den Thron mit ihm teile, über ihre Person ihm aber keine Macht einräumen wolle; er verspricht dem guten Pater die höchsten Ehrenstellen des Reiches, wenn er an den Hof kommen und ihm die Gegenliebe der Königin ge-

winnen helfen wolle. Scheinbar widerwillig geht Gorgas den Vertrag ein. Kaum bei Hofe angelangt, eilt er aber zur Alfonsa, und beide schmieden blutige Ränke. Zwei Diener, Krates und Orbesus erhalten den Befehl, den Harpagon zu ermorden, Orbesus aber soll gleich nach vollbrachter That den Genossen seines Verbrechens aus der Welt schaffen. Nachdem sein Befehl vollzogen, tötet Gorgas selbst den leichtgläubigen Orbesus. „Durch diesen lustigen Streich“, heifst es in der erwähnten Inhaltsangabe, „schwung er sich endlich selbst auf den Thron und bahnte sich den Weg zur Alfonsa mit vielem unschuldigem Blute. Dieses ist also unsre heutige Aktion, worin sich den Arlequin als ein kurtzweiltiger Schäffer extraordinair lustig erzeigen und einen jeden nach Wunsch contentiren wird.“

Leider ist in der Inhaltsangabe die Thätigkeit Arlequins nicht weiter angedeutet; sein Name war Callot und er scheint ein Diener und stetiger Begleiter des Gorgas gewesen zu sein. Die Schlufsverse des eisernen Königs, die ein Zufall aufbewahrt hat, geben darüber einigen Aufschlufs.[1]

Call(ot). Ich bin schon zufrieden, wenn es uns mit dem essen und dem trinkgeld nicht zu langweilig hergeht

Gor(gas). Dis sol kein Mangel haben noch dazu sollstu Hofmeister über die Englischen Hunde seyn

Call(ot). Der Titul ist gar zu lang, kan man nicht kurzweg sagen Hundsjung

Gor(gas). So spillt das Glick mit uns Menschen den Ballen
(C)lau(dia). Ein König mufs steigen, der andre mufs Fallen
Alf(onsa). So bringet die Tapferkeit Scepter und Cron
Gor(gas). So gibet offt richtige Liebe den Lohn
Claud(ia). So pflegt sich das Glick gar offt zu verwandeln
(?) So pflegt das Glick mit uns Menschen zu handeln
Gor(gas). Anizo die eiserne Crone sich bücket
Alf(onsa). Weil Gorgas mit Gold auf dem Thronen sich schmücket

---

1) Diese Verse stehen auf der Innenseite des zweiten Deckelblatts des Cod. Mscr. 13189 der Wiener K. K. Hof- und Staatsbibliothek. Die Zeilen sind mit Bleistift von der Hand Carl Ludwig Hoffmanns äufserst unleserlich und flüchtig geschrieben. Als Überschrift tragen sie die Worte: „zu einem kurzweilligen Spil rath machen“.

Call(ot). Das gute Glick macht, dafs ich mich erfreue
erst war ich ein Baur hernach ein Laquaie
drauf ward ich aufs dritte der freiste Callot
zum vierten ein [. . . ?] zum letzten Hundsfott
Gor(gas). Nun lafst uns vor beiden die Freude erzählen
Alf(onsa). Der eiserne König mag Nestors Jahre zählen.

Diese Verse, welche ohne Frage den Schlufs des eisernen Königs bilden, stammen wahrscheinlich aus der Bearbeitung, welche der Hamburger Inhaltsangabe zu Grunde lag. Die Medea-Handschrift, auf deren Deckelblatt sie stehen, stammt aus dem Besitz Carl Ludwig Hoffmanns,[1] die Verse selbst zeigen seine Handschrift. Nun sind die Schauspieler, welche 1719 in Hamburg den eisernen König gaben, „Kgl. Pohlnische und Churfürstl. Sächsische Privilegirte Hof-Comödianten“ genannt; das bedeutet für das Jahr 1719, dafs es die Truppe des Joh. Kasp. Haacke war, welche dieses Drama gab, denn diese genofs seit 1714 das erwähnte Privilegium. So ist mit der dritten Heirat der Elenson das Manuskript aus dem Besitz Haackes in den Hoffmanns übergegangen, der sich die Schlufsverse desselben auf dem Deckel eines andern Bühnenmanuskripts notierte.

Doch ist diese Bearbeitung nicht die früheste. Der Hamburger Inhaltsangabe geht eine Dedikation voraus, in welcher es unter anderem heifst:

„Der eiserne König, welcher schon vor langer Zeit | durch eine kluge Feder sich bekandt und berühmt | gemacht hat . .“

Diese Worte lassen eine frühere Bearbeitung vermuten, und in der That läfst sich die Existenz derselben nachweisen.

Johannes Velten nämlich gab das Drama 1689 in Dresden unter dem Titel: „Der eiserne König“ und 1690 in Torgau unter dem Titel: „Das veränderliche Glück.“[2] Es ist nicht anzunehmen, dafs die Elenson-Haacke-Hoffmann nach dem bei den Veltenschen Aufführungen benutzten Manuskript spielte; zwar war sie einst Mitglied dieser Truppe gewesen, jedoch ist es

---

1) Vergl. Creizenach: Bericht der Kgl. Sächs. Ges. d. Wissenschaften, philol.-histor. Klasse 1886 p. 107—118. Creizenach erwähnt aber die hier mitgeteilten Verse nicht.

2) Heine, Velten p. 35 No. 53, p. 36 No. 63. Bei Abfassung dieser Monographie war mir das Drama noch nicht bekannt.

nicht anzunehmen, daſs bei der eifersüchtigen Rivalität, welche zwischen den beiden Truppen herrschte, jenes Veltensche Manuskript in ihren Besitz gekommen sei.[1]

Eine dritte und vierte Bearbeitung lag wohl jenen beiden Aufführungen zu Grunde, über welche Meiſsners Repertoirverzeichnis berichtet:[2]

1) Der durch seine praktiquen auff den persianischen tron gestigene gorgas ein hirte, oder der eiserne König,

2) der zaubrente und sich auf den königlichen Tron prakticirende Hirt samt desen fall. hircanus. (?)

Diesen zwei Titeln müssen offenbar zwei verschiedene Bearbeitungen zu Grunde gelegen haben, deren zweite nicht nur die Erhebung des Gorgas, sondern in einer Fortsetzung auch dessen Sturz behandelt hat. Was das hircanus am Ende des zweiten Titels bedeutet, weiſs ich nicht.

Endlich haben wir noch eine fünfte Bearbeitung anzunehmen, die Wallerotty 1741 in Frankfurt benutzte, als er das Drama unter dem Titel gab:

Eine allhier erst Neu-Componirte, aus einer wahrhafften Historie gezogene Haupt-Piece, betitult: Der durchlauchtigste Hirt, oder die aus einem Traume entstandene Tyranney.[3]

Woher der eiserne König stammt, weiſs ich nicht, ein sicherer Schluſs auf die Nationalität des Originals scheint mir nicht möglich.

---

## IV.

Hatte ich beim eisernen König Shakespeares Macbeth nur wegen einer gewissen Ähnlichkeit angeführt, die sich im Charakter und Lebensschicksal der Titelhelden finden läſst, so glaube

---

1) Ich glaube, daſs die Elenson, als sie eine eigne Truppe bildete, wie so viele Mitglieder der Veltenschen Gesellschaft, wenn sie selbständige Prinzipalschaften erwarben, sich ein Repertoir durch Neubearbeitung von Stücken schuf, die sie bei der Veltenschen Bande kennen gelernt hatte. So scheint mir auch die Handschrift des Kaufmanns von Venedig (Bolte, Shakesp. Jahrb. Bd. XXII. p. 189) im Gegensatz zu Boltes Ansicht, erst nach Veltens Tode von Gabriel Möller angefertigt zu sein, als dieser seine Truppe gegründet hatte.

2) Shakesp. Jahrb. Bd. XIX. p. 149 No. 70 p. 150 No. 86.

3) Mentzel a. a. O. p. 445.

ich bei der „getreuen Sklavin Doris“ eine gewisse Familienähnlichkeit mit den Quellen, die Shakespeare zu seinem heiligen drei Königsabend benutzte, nicht übergehen zu dürfen, wenn sich ein thatsächlicher Zusammenhang auch nicht nachweisen läfst.

Zwei Bearbeitungen dieses Dramas sind mir bekannt geworden, ein Druck von 1680:

Doris oder der königliche Sclave, in einem Singspiel vorgestellet 1680.[1]

und eine Handschrift von 1720:[2]

Die getreue Sklavin Doris. fin. d. 20. Jan. 1720 in Strafsburg von G. F. V.

Die Handschrift enthält 28 Blätter, die aufser der Hand des Schreibers in Abänderungen und Regiebemerkungen die Züge der Schrift Hoffmanns aufweisen.

Ich gebe zunächst den Inhalt der einfacheren handschriftlichen Bearbeitung.

Doris eine egyptische Prinzessin war mit dem Erben des persischen Thrones Orontes verlobt, als dessen sterbender Vater dem Sohne befahl, Arsinoe eine Prinzessin von Nicea zu heiraten. Um dem Geliebten den Gehorsam gegen den Vater leichter zu machen, hatte Doris beschlossen, heimlich ihr Vaterland zu verlassen. Durch Männerkleider unkenntlich gemacht, bestieg sie ein Schiff unter dem Namen Hali. Jedoch scheiterte das Fahrzeug und als Hali sich auf ein zweites Schiff gerettet hatte, griffen Seeräuber dasselbe an, Hali ward gefangen und als Sklave nach Nicea verkauft. Hier ward sie von der Prinzessin Arsinoe erblickt, die den hübschen Knaben liebgewann und von der Sklaverei loskaufte.

Das hochherzige Mädchen, welches ihre Liebe dem Gebot eines Sterbenden geopfert und ihren Liebesschmerz ganz in Groll gegen Arsinoe gewandelt hatte, wird so in einen neuen Seelenkampf gedrängt, denn ihr Herz schwankt nun zwischen Dankbarkeit und Hafs gegen die Prinzessin Arsinoe, der sie einerseits ihre Freiheit, andrerseits ihr Unglück verdankt. So lautet die Vorgeschichte in der handschriftlichen Bearbeitung.

1) Hamburger Opernsamml. Bd. 1 No. 11 (Weimar. Bibliothek).
2) Cod. Mscr. No. 13125 der K. K. Wiener Hof- u. Staats-Bibliothek.

Es mufs zugegeben werden, dafs die Flucht der Doris nicht recht motiviert scheint. Die ältere Fassung des Dramas, wie der Druck von 1680 sie bietet, erzählt den Hergang denn auch anders, aber so weitschweifig und mit Herbeiziehung so verwickelter Thatsachen, dafs man sogleich bemerken mufs, dafs der Dramatiker einer Novelle folgte, nicht freie Erfindung bot, denn es ist nicht wahrscheinlich, dafs ein Dichter, in der Absicht ein Drama zu schreiben, eine derartige Vorgeschichte erfände.

Termodoontes, dem König von Egypten ward ein Mädchen geboren, jedoch ehe Doris drei Tage alt war, starb ihre Mutter. Termodoontes übergab nun dem Hofmeister Arsetes die kleine Doris, dafs dieser sie aufzöge. Da das Kind aber in der Wiege erstickte, floh Arsetes, um der Strafe zu entgehen, ehe der König das Mifsgeschick erfuhr. Arsetes ging unter die Seeräuber und nahm an der Eroberung eines Castells teil, welches an der Küste von Nicea gelegen, unter anderer köstlicher Beute eine Königstochter barg, die denselben Namen, wie die erstickte Tochter des Königs Termodoontes führte. Arsetes sagte sich nun von den Seeräubern los und nahm die Prinzessin Doris von Nicea mit sich, um sie als die egyptische Königstochter Doris auszugeben. Diese Doris von Nicea war aber mit Orontes, dem Prinzen von Persien, verlobt, und als nun der Vater des Orontes stirbt, setzt der den Artaxerxes zum Statthalter ein, ihm zugleich befehlend, den abwesenden Sohn mit der Prinzessin Arsinoe zu verloben, falls die geraubte Doris von Nicea nicht wiedergefunden werden sollte. Orontes befand sich aber zur Zeit des Todes seines Vaters in Egypten, wo er für die vermeintliche egyptische Doris Liebe fafst und ihr Treue zuschwört. Artaxerxes ruft nun den Orontes nach Persien zurück. In einem andern Schiffe als Orontes folgt in Knabenkleidern Doris, zu deren Schutze Erasto, ein Bedienter der Doris, mitgesandt ist. Ihr Schiff geht aber zu Grunde, Doris und Erasto werden getrennt; während beide gerettet sind, glaubt jeder vom andern, dafs er ertrunken sei. Erasto geht nach Babylon, wo er den Prinzen Orontes trifft und ihm den Tod der Doris meldet. Während Orontes von Artaxerxes bestürmt wird, die Arsinoe zu heiraten, ist Doris bei dieser Prinzessin, welche sie von den Seeräubern, in deren Hände sie gefallen war, losgekauft hat. Arsinoe erzählt der Doris, die sie nur in Knabenkleidern und

unter dem Namen Hali kennt, dafs sie Orontes ihre Hand zu reichen und sich deshalb nach Babylon zu begeben im Begriff stünde. Dorthin geht auch Ptolemäus, der der vermeintlichen Schwester nachgefolgt ist, und erblickt Arsinoe, für die er sofort in Liebe erglüht. Von hier an stimmen beide Bearbeitungen mit Ausnahme weniger Einzelheiten überein.

Doris kann den Kampf zwischen der Dankbarkeit gegen ihre Lebensretterin Arsinoe und dem Hafs gegen ihre Nebenbuhlerin Arsinoe nicht mehr ertragen und will ihrem Leben ein Ende machen, als Arsetes, der sie zu suchen ausgesandt war, sie in diesem kritischen Moment antrifft und an ihrem Vorhaben verhindert. Um aber wenigstens in der Nähe des Geliebten weilen zu können, läfst sie sich von Orontes zum Junker anwerben, und vermag ihre Liebe so weit zu bekämpfen, dafs sie sich als Bote zwischen ihm und Arsinoe gebrauchen läfst.

Auch Ptolemäus ist es gelungen dem Gegenstand seiner Liebe nahe zu sein; durch Mädchenkleider unkenntlich, verbirgt er sich unter dem Namen Celinde am Hofe der Arsinoe, deren Besitz ihm, da sie die Braut des mächtigen Königs Orontes ist, unerreichbar erscheint. Celinde ist eine besonders vertraute Dienerin der Arsinoe geworden, und unter dieser Maske weifs Ptolemäus sich wenigstens den Schatten eines Liebesglücks zu erringen.

In traulichem Gespräch über Liebe gesteht Celinde, dafs sie einen Herzenskummer habe, und indem sie von dem abwesenden geliebten Jüngling zu sprechen scheint, sind all ihre Liebesworte und Küsse an die anwesende Arsinoe gerichtet. Celinde wird aber von Erasto, der bisher Doris vergeblich gesucht hat, geliebt; und in einer Reihe drolliger Scenen mufs die vermeintliche Schöne die unerfüllbaren Wünsche ihres Liebhabers ebenso wie die plumpen Galanterieen des Eunuchen Bajous abwehren. Diesen komischen Scenen schliefsen sich mit ebenso drastischer Komik die Liebesbeschwerden des Hofnarren Golo an, der von Dirce, einem alten häfslichen Weibe, mit Heiratsanträgen verfolgt wird.

Indessen beschliefst Orontes, dem von seinem Verwandten Artaxerxes versichert ist, Doris sei bei einem Schiffbruch untergegangen, den Hochzeitstag mit Arsinoe festzusetzen und will die Prinzessin von seinem Entschlusse benachrichtigen, allein eine

Verletzung des rechten Armes verhindert ihn, selbst zu schreiben; deshalb diktiert er seinen Brief dem Junker Hali. Als er die Handschrift Halis erblickt, wird er durch die Ähnlichkeit der Schriftzüge so sehr an Doris erinnert, die alte Liebe flammt so heftig in ihm auf, dafs er Hali mit der Botschaft zu Arsinoe sendet: sie solle nicht auf den Hochzeitstag warten, denn andere als Heiratsgedanken lägen ihm im Sinn.

Kaum hat Hali den König Orontes verlassen, als diesem der Geist seiner Mutter Parisatides erscheint und ihn an sein Wort der Treue, welches er einst der Doris verpfändet, erinnert. Schnell eilt er zu Arsinoe, um ihr mitzuteilen, dafs er ihre Hand nicht annehmen könne — da findet er die Prinzessin in den Armen des Hali. Als dieser nämlich der Arsinoe die Botschaft des Orontes überbrachte, stürzte die Prinzessin ohnmächtig zusammen und Hali fing die Leblose in seinen Armen auf. In diesem Augenblick war Orontes zu ihnen getreten; er hält sie für ein Liebespaar, zückt den Dolch gegen Arsinoe, als Celinde herbeieilt, das weibliche Gewand und die Maske vergessend dem Nächststehenden das Schwert entreifst und auf den König Orontes eindringt; Doris entflieht bei diesem Anblick, die Kämpfer werden getrennt, aber Ptolemäus, den die Kampflust und die Kraft seines Armes verraten haben, mufs sich als Prinz von Egypten zu erkennen geben.

Doris, aufs neue über die heifse Liebe des Königs zu Arsinoe belehrt, beschliefst nun doch ihrem Leben ein Ende zu machen. Sie hat sich einen Gifttrank verschafft, stellt denselben neben sich und, nachdem sie in einem langen Monologe sich ihr schmerzliches Geschick noch einmal vor die Augen geführt hat, übermannt sie die Müdigkeit und sie schläft ein.

Das Selbstgespräch der Doris ist aber von der alten häfslichen Dirce belauscht worden, die zugleich mit dem Entschlufs der Prinzessin zu sterben, das Geheimnis der armen Prinzessin erlauscht hat. Rasch vertauscht sie das Gift mit einem Schlaftrunk und eilt zu Orontes, ihm das Geheimnis des Hali zu entdecken. Doris ist indessen erwacht, sie leert den neben ihr stehenden Becher, aber statt des Todes überfällt sie ein tiefer Schlummer. Arsetes, zu dem die Kunde, Doris habe Gift genommen, gedrungen ist, hält sich durch den Tod der Doris von seinem Versprechen zu schweigen, entbunden und teilt dem Oron-

tes mit, wen er unter der Maske des Hali beherbergt habe. So scheint Orontes die Doris zugleich gefunden und verloren zu haben. Er klagt in wildester Verzweiflung, dafs sein Wankelmut die Doris in den Tod getrieben habe, da erscheint Dirce mit ihrer Neuigkeit und der Nachricht, dafs sie statt des Giftes der Doris einen Schlaftrunk gereicht habe.

Anders sind diese Scenen in dem Hamburger Singspiel bearbeitet.

Doris hat sich zum Schlafe niedergelegt. Die liebesüchtige Dirce sieht den schönen Schläfer, eilt auf ihn zu und bedeckt sein Antlitz mit Küssen. Dabei bemerkt sie aber, dafs es eine Frau ist, welche sie in den Armen hält. Sie eilt Arsetes und Orontes diese Kunde zu hinterbringen und so sieht sich Arsetes genötigt, dem König die Wahrheit zu gestehen.

Mittlerweile ist Doris erwacht und Orontes eilt in die Arme der ihm wiedergeschenkten Braut. Ihre Vermählung soll gleichzeitig mit der des Prinzen Ptolemäus und der Arsinoe gefeiert werden.

Wie in „Was ihr wollt“ haben wir hier zwei Liebespaare, dort Viola und Orsino, hier Doris und Orontes, dort Sebastian und Olivia, hier Ptolemäus und Arsinoe. Doris leidet, wie Viola, Schiffbruch, beide tragen in Männerkleidern dem späteren Gatten ihre Dienste an, beide halten ihre Brüder für tot, beide machen für den Geliebten den Liebesunterhändler. Wie Viola ihre Liebesbeteuerungen, die sie an ein geliebtes Mädchen zu richten scheint, auf Orsino münzt, so spricht Ptolemäus von seiner Liebe und überhäuft dabei Arsinoe mit Liebkosungen; wie Orsino Olivia und Viola für verheiratet hält, glaubt Orontes in Doris und Arsinoe ein Liebespaar zu erblicken; wie Olivia die Viola liebt, so kauft Arsinoe den Hali los, weil der gefangene Sklave ihr besonders wohlgefiel; dort der alberne Hofmeister der Olivia, der zum Besten gehabt wird, hier der Eunuch Bajous, der hinters Licht geführt wird, dort geht Tobias leer aus, hier Erastus, dort belästigt der Narr, hier Golo, dort Maria, hier Dirce — kurz es findet sich eine grofse Zahl von Berührungspunkten zwischen beiden Dramen; jedoch sind Novellen, wie die, aus welcher Shakespeare schöpfte, so häufig, sich so ähnlich, dafs man eine Verwandtschaft beider Stücke nicht anzunehmen braucht, um die Übereinstimmung mancher Punkte zu erklären.

Von Aufführungen der getreuen Sklavin Doris finden wir die erste schon 1677 erwähnt; denn in diesem Jahre spielte Michael Daniel Treu das Stück in München.[1]

Zwischen 1720 und 30 gaben hochdeutsche Comödianten in Lübeck:

Die getreue, leibeigne Sklavin Doris, oder die Prinzessin aus Egypten.[2]

Auch Meiſsners Comödienverzeichnis enthält das Drama: Die gedreue sklavin Doris aus Egypten.[3]

Wir können ferner auch noch eine Aufführung durch Hoffmann etwa im Jahre der Abfassung des Manuskripts 1722 annehmen. Das beweisen die von Hoffmanns Hand gemachten Regiebemerkungen, aus denen unter andern die Besetzung von zwei Rollen zu ersehen ist. Erstlich heiſst es in einer Scene zwischen Bajous und Dirce: NB. kann mit Conraden extemporiert werden, ferner heiſst es an der Stelle, wo der Kampf des Ptolemäus und Orontes von Erastus getrennt wird „Ich“ d. h. also Hoffmann.

---

## V.

Von der Hand desselben Schreibers, dem wir das Manuskript des „Labyrinths der Liebe“ verdanken, findet sich in der K. K. Hof- und Staatsbibliothek zu Wien ein Drama, dessen Titelblatt lautet:[4]

Der Wollüstige Croesus König in Lidien | oder | das Wunder der brüderlichen Liebe und Treue | das wunder einer getreuen Ehefrau. | C. L. Hoffmann | Dir Com. 1723 | geschrieben | Von | J. F. G. augsburg | 1722.

Wir haben also genau dieselben Verhältnisse, wie bei der Handschrift des Labyrinths der Liebe. 1722 wurde sie von J. F. G. angefertigt und war 1723 in Hoffmanns Besitz, als dieser in Augsburg Vorstellungen gab. Die 40 Blätter der Handschrift weisen auch hier Regiebemerkungen, die Anfangsbuchstaben

---

1) Trautmann: Jahrb. f. Münchner Gesch. 1887 p. 257.
2) Asmus, Theater in Lübeck, Lübeck 1862 p. 17.
3) Shakesp. Jahrb. XIX. p. 151 No. 105.
4) Cod. Mscr. 13175.

einer Rollenbesetzung und den letzten Teil des Titels: „wunder einer getreuen Ehefrau“ von Hoffmanns Hand auf.

Actores.

E(lenson) Crösus, König in Lidien.
H(auptmann) Teraspes, dessen Bruder.
Tr(ienchen) Doriklea, Crösi Gemahlinn.
N(euberin) Emirera, Crösi Maitresse.
N(euber) Solon, ein weiser Rat.
A(ngoth) Aridenus, ein Fürst aus Persien unter dem erdichteten Namen Gelso.
M(eyberg) Seno, der Emirera lustiger Diener.
L(orenz) Arbazes, ein heimlicher Liebhaber der Königin.
H(offmann) Capitain der Kgl. Leibwache.

Die Charaktere dieses Dramas sind mit einer gewissen Übertreibung geschildert. Auf der einen Seite steht ein armselig schwacher König und ein abgefeimtes, Ränke spinnendes Weib, auf der andern Seite eine edle, treue Frau und ein hochherziger Prinz. Im Kampfe der beiden entgegengesetzten Prinzipien siegt zum Schlufs das Gute.

Man wird gleich zu Anfang des Dramas mitten in den Konflikt hineingestellt.

Doriklea nämlich, die treue, rechtmäfsige Gattin des Crösus beklagt ihr trauriges Geschick, dafs sie von ihrem Gemahl verstofsen sei, der über dem wollüstigen Leben mit seiner Maitresse Emirera sie und die Sorge für das Reich vergessen habe. Rasch werden wir auch über Emireras Charakter aufgeklärt, denn kaum hat Doriklea die Scene verlassen, als Emirera eintritt. Sie ist des Königs Maitresse nicht aus Liebe geworden, sondern bedient sich des schwachen, von ihr tief verachteten Königs nur zur Erreichung ihrer ehrgeizigen Pläne, die darauf abzielen, dafs sie ganz an die Stelle der Doriklea gesetzt und Königin von Lydien werden will. Ihre Liebe hat sie aber einem andern Manne geschenkt, der am Hofe des Königs lebt. Sie sendet nun ihren Diener Seno aus, sich nach Namen und Stand des Unbekannten zu erkundigen und erfährt aus dessen albernem, weitschweifigen und zotenreichen Botenbericht, dafs der Gegenstand ihrer Liebe Gelso heifse und von niedriger Herkunft stamme. Da eine zweite

Botschaft Emireras an Gelso, eine Liebesbotschaft, welche Seno ebenso wie die vorhergehende ausführt, fruchtlos ausfällt, so beschliefst Emirera, sich persönlich dem kaltherzigen Geliebten anzutragen. Bisher verläuft die Handlung ziemlich einfach, nun aber fangen die Fäden an, sich zu verwirren. Solon, der „weise Rat des Königs“, macht dem Crösus Vorwürfe, dafs dieser in seinem Liebesrausch mit der Emirera seine Herrscherpflichten vernachlässige, indem er die Zeit damit hinbringe, Emirera über die erlogenen Kränkungen Dorikleas zu trösten und bewegt ihn endlich, sich aufzuraffen und sich des durch Cyrus Einfälle hart bedrohten Landes wieder anzunehmen. Crösus ermannt sich wirklich, läfst zum Aufbruch rüsten und setzt für die Zeit seiner Abwesenheit den Arbazes zum Statthalter ein. Der aber liebt die unglückliche Königin Doriklea schon seit langer Zeit und hält nun den Augenblick für gekommen, seiner Liebe freien Lauf zu lassen. Doriklea jedoch bleibt trotz ihres Unglücks treu und weist die Anträge des Arbazes hart ab, der für diese Kränkung sich zu rächen beschliefst. Doriklea wendet sich in ihrem doppelten Unglück an den hochherzigen Bruder ihres treulosen Gatten, Teraspes, um durch dessen Hilfe die Liebe des Königs und ihre rechtmäfsige Stellung wiederzugewinnen. Emirera hat indessen ihren Vorsatz ausgeführt und Gelso aufgesucht; sie trägt ihm schamlos ihre Liebe an, und als dieser sich voll Abscheu von ihr abwendet, fällt sie ihm mit glühenden Küssen um den Hals; durch einen Zufall tritt in diesem Augenblick Crösus hinzu. Seine Wut, von Emirera betrogen zu sein, kennt keine Grenzen: er befiehlt, das vermeintliche Liebespaar zu fesseln und zum Tode zu führen. Nicht genug an dieser Rache, mafslos in seinen Leidenschaften, wie alle schwachen Naturen, befiehlt er auch den gerade des Wegs daherkommenden Solon zu töten. Emirera aber giebt ihr Spiel noch nicht verloren; das schlaue Weib weifs durch ein Lügengewebe Gelso als den allein Schuldigen hinzustellen und den König von neuem derartig in Liebesfesseln zu schlagen, dafs er ihr Hand und Krone verspricht. Auch Solon gelingt es, dem Gefängnis und dem Tode zu entfliehen. Ebenso wird Gelso aus der Gefangenschaft befreit, und er verdankt sein Entkommen dem Arbazes, der ihn zum Werkzeug seiner Rache auserkoren und ihm seinen Beistand zum Entweichen aus dem Gefängnis unter der Bedingung gewährt hat, dafs er es über sich

nähme, die Doriklea zu ermorden; denn so will sich Arbazes für die fehlgeschlagene Hoffnung, sie zu besitzen, rächen. Als Gelso nun mit einem Dolch bewaffnet in den Palast eindringt, wird er von Teraspes und Solon ergriffen; Gelso behauptet, dafs er von Crösus bestochen sei, den Teraspes zu ermorden. Durch diese Lüge, die er nicht durchschaut, fühlt sich Teraspes bestimmt, keine Rücksicht mehr gegen den Bruder walten zu lassen; mit Hilfe des Solon geht er ans Werk, den Crösus zu zwingen, sein schmähliches Leben aufzugeben und die Zügel der Regierung wieder in die Hand zu nehmen.

Arbazes aber, nachdem er gehört hat, dafs sein Anschlag auf das Leben der Doriklea mifslungen ist, wagt einen letzten Versuch, sich in den Besitz der Königin zu setzen; unter verzweifelten Liebesbeteuerungen erbietet er sich, den treulosen König, der zwischen seiner Liebe und ihr stehe, aus dem Wege zu räumen. Entrüstet stöfst Doriklea den schamlosen Arbazes zurück, der nun, durch die Festigkeit der Königin gerührt, seinen Plänen auf ihren Besitz entsagt.

Emirera hofft noch immer, sich das Herz des Crösus wiederzugewinnen. Sie legt die Kleider einer Zigeunerin an und mischt sich in dieser Verkleidung unter die Hochzeitsgäste, die sich zur glanzvollen Feier der Vermählung des Crösus mit der Emirera versammelt haben. Als das Hochzeitspaar die Zigeunerin erblickt, befiehlt es ihr, die Zukunft zu enthüllen. Doriklea hat diese Gelegenheit, ihr geängstigtes Herz zu befreien, erwartet, und sie warnt nun das Königspaar, die Hochzeit zu vollziehen, da schweres Unheil drohe. Crösus aber erkennt in der Zigeunerin seine verstofsene Gemahlin, ist über ihr Eindringen aufs höchste erzürnt und will eben ihr Todesurteil sprechen, als die Thore des Festsaals sich öffnen und eine Rotte Aufständiger sich in das Gemach hineindrängt, welche den König nach kurzem Kampfe gefangen fortführt. Solon und Teraspes haben nämlich, als letztes Mittel, das Reich zu retten, einen Aufstand entflammt; der Plan ist gelungen, Teraspes wird zum König ausgerufen und hält als neuer Herrscher über den Hof Gericht. Da zeigt es sich denn, dafs Gelso ein persischer Fürst Namens Aridenus ist, welcher im Auftrag des Königs Cyrus den Teraspes aus dem Wege räumen sollte, der dem Perser-König als einzig gefährlicher Gegner erschien. Sodann läfst Teraspes den gefange-

nen Crösus vor sich bringen, legt ihm die Gründe seines Handelns dar, und tritt die Herrschaft unter der Bedingung an ihn wieder ab, daſs Crösus über sein Reich wachen und Doriklea in die alten Rechte einsetzen wolle. Emirera, Gelso und Arbazes werden aus dem Reich verbannt, in dem nun die alte Gerechtigkeit wieder herrscht.

In diesem etwas schematisch angelegten Drama ist die Figur des Emissärs Aridenus, dessen überraschende Entlarvung dem durch die Abrechnung des Guten und Bösen etwas einförmigen Schluſs einen lebhafteren Aufschwung giebt, ein glücklicher Griff.

Auſser der vielleicht hierher gehörigen Notiz in Meiſsners Comödien-Verzeichnis: „die gestraffte geilheit"[1] habe ich keine Erwähnung von Aufführungen dieses Dramas finden können. Hoffmann muſs es aber, wie die Rollenbesetzung zeigt, wahrscheinlich in Augsburg gegeben haben.

---

## VI.

Das Stück besitzt eine Art von Fortsetzung, welche in der Handschrift, die in der K. K. Hof- und Staatsbibliothek zu Wien[2] aufbewahrt wird, den Titel: „der stumme Prinz Atis" führt. Auſser diesem Titel hat Bl. I<sup>a</sup> noch die Bemerkung: Hoffmann | Direct. Comicus Ao. 1723 | Mense Augusto. Am Schluſs der 35 Blätter lesen wir: Finito d. 27ten Mart. | 1708 | M. Dorscheus.

Dieser meist Dorseus genannte Schauspieler soll schon unter Velten seines Amtes als Arlequin gewaltet haben, später aber, wie die „Chronik des deutschen Theaters" erzählt,[3] in Wien „den medicinischen Doktor Hut zu wege" gebracht haben.

Das Personen-Verzeichnis weist wiederum einige Schauspieler-Namen von Hoffmanns Hand auf; dieselben sind dieses Mal mit vollem Namen geschrieben:

Crösus, König in Lydien.
Atis, sein Sohn.
Cyrus, König in Persien.
Orsanes, General.

1) Shakespeare-Jahrb. Bd. XIX. p. 147 No. 23.
2) Cod. Mscr. 13107.
3) p. 39.

Eliates, Statthalter, H. Stadel.
Olivius, Bedienter.
Halimachus, Hoffmeister, Laurenz (= Lorenz).
Elcius.
Elmira, Frau Neuberin.
Clerida.
Trigesta.
Hauptmann.
Solon.
Bauern und Bäuerinnen.
Allerley Nationen Soldaten.

Es folgen dann zwei Requisitenverzeichnisse, beide von Hoffmanns Hand, aber das eine, welches durchgestrichen, ist nicht mehr zu entziffern, das andre schreibt vor:

eine giesskanne mit Wasser, Thron, ein Tabulethkrahm, Calefonium, 2 Angeln, Hobelspähne zum Feuerwerk, 2 Fackeln, Babier [= Papier].

Der Stoff des Prinzen Atis ist ein höchst dramatischer und mit entschiedenem Geschick behandelt. Schon der Beginn des Stückes konnte seine Wirkung nicht verfehlen, da er sich an eine der bekanntesten Erzählungen des Altertums anschliefst.

Crösus zeigt Solon seine Schätze, der sie zwar bewundert, aber nicht als untrügliches Unterpfand sicheren Glückes gelten lassen will, da Niemand vor seinem Tode glücklich zu schätzen sei. Während nun beide noch über diesen Gegenstand streiten und auch auf die kriegerischen Gelüste des Perserkönigs Cyrus zu sprechen kommen, meldet der Hofmeister Halimachus, dafs Cyrus einen Einfall in Lydien gewagt habe; Crösus rüstet zur Gegenwehr. Von diesen kriegerischen Zurüstungen führt uns der Dichter hinweg zu zarteren Gegenständen. Elmira nämlich, eine Prinzessin am Hofe des Crösus, entdeckt ihrer Freundin Trigesta, dafs sie den stummgeborenen Sohn des Königs, den Prinzen Atis liebe und seiner Gegenliebe gewifs sei. Sobald Trigesta die Prinzessin verlassen hat, tritt Orsanes, der General des Königs, zu Elmira und trägt ihr, obgleich er mit der Hofdame Clerida verlobt ist, seine Liebe an; sie aber weist den Treulosen entrüstet ab und, um ihm jede Hoffnung zu nehmen, enthüllt sie ihm ihre Liebe zu Atis. Orsanes giebt scheinbar seine Bewerbung auf, aber im Geheimen hofft er doch, die Liebe der Prinzessin noch

zu gewinnen. Jetzt kommt Prinz Atis, der seinen Vater in die Schlacht begleiten will, zur Elmira, sich von ihr zu verabschieden. Mit stummer Geberde beteuert er der Prinzessin seine Liebe, und Elmira erwidert seine stummen Liebesschwüre mit beredten Worten. Dieser Teil der Scene ist äufserst taktvoll gehalten, deshalb verletzt es um so mehr, dafs die ganze Scene durch läppische Lazzi gestört ist. Elcius nämlich, der Diener des Prinzen, zugleich der Hanswurst des Stückes, äfft jede Bewegung seines Herrn in plumper und übertriebener Weise nach und wirbt so um Norillis, das Kammermädchen der Elmira. Seinem Hans-Wurst-Talent sind aufserdem noch weitere Störungen dieser Scene vorbehalten, wie ein „NB. Arlequin seine Voppereyen“ anzeigt. Während also Atis seinen stummen Abschied von Elmira nimmt, den Elcius mit Norillis persiffliert, sind die Rüstungen beendet, und Crösus bricht gegen die Feinde auf, nachdem er für die Zeit seiner Abwesenheit den Eliates zum Statthalter ernannt hat; auf diesen Posten aber meint Orsanes gerechten Anspruch zu haben, und diese vermeintliche Zurücksetzung seiner Person ruft aufs Neue in ihm den Entschlufs, sich zu rächen, wach. Diese Rache, welche ihm zugleich eine Entschädigung für die erlittene Schmach und Sättigung seines brennenden Ehrgeizes sein soll, treibt ihn zu einer Intrigue, die dadurch einen höheren dramatischen Reiz gewinnt, dafs eine zweite, drollige Intrigue, welche Atis ins Werk setzt, den ahnungslosen Orsanes zum betrogenen Betrüger macht.

Die Heere sind zum Kampfe ausgerückt, wir sehen die Entscheidungsschlacht auf der Bühne vor sich gehen. Solons Worte scheinen schon jetzt in Erfüllung zu gehen, denn die Lydier fliehen, Crösus selbst befindet sich in höchster Gefahr, ein Hauptmann schwingt eben seinen Säbel über dem König, als Atis, des Vaters Lage erblickend, hinzuspringt, mit seinem Haupte den Schlag auffängt und so das Leben des Vaters rettet. Ein Blutstrom quillt aus dem Munde des Verwundeten, aber zugleich ist ein Wunder geschehen — Atis hat in der Angst um seines Vaters Leben laut aufgeschrieen, und die Macht der Sprache ist in seine Brust eingekehrt, der stumme Prinz ist redend geworden. Das Leben seines Vaters hat Atis zwar retten können, aber nicht dessen Freiheit. Vor seinen Widersacher, den Perserkönig, geführt, zeigt sich Crösus trotz seiner Niederlage so unbeugsam

und stolz, dafs der erzürnte König ihn dem Scheiterhaufen zu überliefern gebietet.

Indessen kehrt Atis vom Schlachtfeld zurück; er trifft auf eine Schar von Bauern und Bäuerinnen, die von den Unruhen des Kampfes unberührt, ein ländliches Fest feiern. Da erwacht in dem Prinzen der Gedanke, Bauernkleider anzulegen, um durch die Verkleidung und die neue Kraft der Rede doppelt unkenntlich (denn bei Hof weifs es noch niemand, dafs Atis redend geworden), die Treue seines Hofes zu prüfen. Dort angekommen, erzählt er, dafs er von Atis gefangen und von diesem der Elmira als Geschenk gesandt sei; der Feder mächtig, tritt er als Schreiber in den Dienst der Prinzessin; um deren Treue zu prüfen, verfolgt er sie mit Liebesanträgen: sie müsse ihn lieben, da er, wie sie sage, eine so grofse Ähnlichkeit mit ihrem Verlobten, dem Prinzen Atis besitze. Sie aber bleibt dem Drängen des schönen Gefangenen gegenüber ebenso standhaft, wie den immer dringlicher werdenden Forderungen des Orsanes.

Letzterer hält jetzt den Augenblick für gekommen, seine Rache und seine Wünsche zu befriedigen; der gefangene Bauer soll das Werkzeug seiner Pläne sein. Er sucht sich diesen durch Versprechungen geneigt zu machen und teilt ihm dann mit, welche Rolle er zu spielen habe. Er solle den Prinzen Atis, dem er so sehr gleiche, aufsuchen, ihn töten und seine Leiche an einen Ort bringen, an welchem sie für immer verborgen bleiben könne, dann solle er an den Hof zurückkehren und seine Ähnlichkeit mit dem Prinzen benutzend, dessen Stelle einnehmen. Er solle sich stumm geberden und durch Zeichen andeuten, dafs er seines Gebrechens wegen auf alles, was ihm zukomme, verzichte; dann solle er durch deutliche Geberde seinen Willen dahin kundgeben, dafs an seiner Stelle, da Crösus gefangen oder tot sei, Orsanes König werden und die Elmira heiraten solle. Atis geht scheinbar auf den Plan des Verräters ein.

Es folgt nun eine für den Fortschritt der Handlung bedeutungslose Scene des Elcius, der als Tabulettkrämer verkleidet seinen Herrn sucht, von der aber in der Handschrift nur steht: „Elcius als Tabulett-Krähmer verkleidet mit extemporirter Rede.“

Indessen sucht Halimachus beim Cyrus die Auslieferung des Königs zu betreiben und bietet ihm die Hälfte des berühmten Schatzes für die Auslieferung des Crösus. Cyrus aber will

von Verhandlungen nichts wissen und beharrt auf seinem Entschlufs, den König dem Scheiterhaufen zu überliefern.

Am Lydischen Hofe nimmt die doppelte Intrigue ihren Fortgang. Atis ist zum Orsanes zurückgekehrt und berichtet, dafs er den Prinzen getötet und seine Leiche ins Meer geworfen habe. Auf Befehl des Orsanes legt der vermeintliche Bauer die Kleider des angeblich getöteten Atis an, und nun beginnt ein Spiel voll heiterster Laune, indem Atis einerseits öffentlich mit dem ihm angeborenen königlichen Anstand seine Prinzenrolle durchführt, andrerseits dem Orsanes gegenüber behauptet, dafs ihm, dem Bauer, das Leben eines Prinzen so aufserordentlich wohl gefiele, dafs er den zweiten Teil seiner Rolle, die angemafste Gewalt dem Orsanes zu übertragen, nicht auszuführen gedenke, sondern die einmal angenommene Maske beibehalten wolle. So spielt er dem Orsanes gegenüber, welcher, ohne sich blofszustellen, den unbequemen Prinzen seiner Mache nicht entlarven kann, den harten Tyrannen, benimmt sich äufserst herrisch gegen ihn und ängstigt ihn bald in Prinzen- bald in Bauernkleidern.

Auch Elmira weifs nicht, was sie von dem sonderbaren Gefangenen halten soll, denn Atis spielt auch bei ihr eine Doppelrolle, bald als Prinz, der er ja für den ganzen Hof auf den Befehl des Orsanes sein mufs, den stummen Bräutigam, bald in Bauernkleidern den heimlichen Bewerber; und als Atis, von Liebe überwältigt, als Bauer gekleidet, sich der Elmira zu erkennen geben und ihr die Intrigue enthüllen will, schilt sie ihn einen Betrüger, da ja Atis stumm sei.

Indessen naht sich der siegreiche Cyrus schon den Mauern der Stadt; Eliates aber öffnet das Zeughaus, bewaffnet das Volk und alles zieht zur Befreiung des Landes und Errettung des Königs aus. Atis, der von der Elmira verstofsen, seinem Leben ein Ende machen will, erbietet sich dem Cyrus an Stelle seines Vaters den Scheiterhaufen zu besteigen. Durch diese Grofsmut fühlt Cyrus seinen Zorn besiegt und giebt den Crösus ohne Lösegeld frei. Mit grofser Pracht hält der Lydier-König in Begleitung seines Sohnes Einzug in die Stadt, und die Gerechtigkeit feiert wieder endlich ihren Sieg: Orsanes wird verbannt, nachdem er zuvor gezwungen ist, seine Braut Clerida, die dem Treulosen noch immer zugethan ist, die Hand zu reichen. Atis und Elmira heiraten einander. —

Das Drama scheint in Deutschland sich grofser Beliebtheit erfreut zu haben; die früheste Hindeutung auf den Prinzen Atis findet sich in einem 1667 geschriebenen Manuskript des Frondalpheo.[1] Meifsners Comödienverzeichnis[2] führt es unter dem Titel auf: der von Ciro gefangene Crösus; desen Freiheit; 1720 wurde das Drama in Lübeck gegeben.[3] Am 10. April 1741[4] gab Wallerotty in Frankfurt: Der stumme Redner oder die Unbeständigkeit des Glückes, dargestellt in dem erstaunungswürdigen Fall des reichen Crösi. Hanswurst als ein lustiger Brüllen-Krämer[5] wird heute mit besonderer Lustbarkeit aufwarten. 18. Sept. 1741 gab dieselbe Truppe in Frankfurt:[6] Der unglückseelige Reichthum oder der stumm gebohrene Redner mit Hans-Wurst einem lächerlichen Dollmetscher.[7] 11. Jan. 1742 spielte Wallerotty das Stück in Frankfurt[8] unter dem Titel: Niemand soll sich vor seinem Tode glücklich schätzen, oder die Würkung der Kindlichen Liebe. NB. Diese Hauptaktion ist aus dem Italiänischen gezogen, allwo sie betitelt wird: La forza della Natura.

Das Drama, welches Wallerotty hier meint, führt den Titel:[9] La forza dell' amore filiale. Drama recitato in Vienna l'anno 1698 nel giorne del glorissimo nuome della S. C. R. M. dell imperadore Leopoldo I per commando dell imperadrice Eleonore in Vienna d'Austria per Susanno Cristina vedova di Matheo Cosmerovio 1698 in 8. Poesia di Donato Cupido Napolitano, Musica di Antonio Draghi Ferrarese.

---

1) Cod. Mscr. No. 13191 der K. K. Wiener Hof- und Staatsbibliothek. Das Drama wird im Verein von mehreren andern in nächster Zeit von W. Creizenach herausgeben werden.

2) Shakespeare Jahrb. Bd. XIX. p. 152 No. 134.

3) Asmus a. a. O. p. 15—16. Das Drama ist sicherlich der Prinz Atis. Es ist Croesus betitelt, als Personen kommen vor: Crösus, Atis, Elmira und Clerida.

4) Mentzel a. a. O. p. 444.

5) Hier ist der Tabulett-Kram des Elcius spezialisiert.

6) Mentzel a. a. O. p. 454.

7) Die Thätigkeit des Elcius als Nachahmer und Ausleger der Geberden des Atis ist hier besonders hervorgehoben.

8) Mentzel a. a. O. p. 463.

9) Dramaturgia di Lione Allaci, Accresciuta e continuata fino all anno MDCCLV in Venezia.

*

Es giebt aber noch ein älteres italienisches Drama, welches denselben Stoff behandelt: Creso, Dramma per Musica nel felicissimo di Natalizio della S. C. R. M. della Imperadrice Eleonora l'anno 1678 in Vienna per Gov. Cristoforo Cosmerovio 1678 in 8. Poesia dell Cav. Niccolo Minato Bergamasco, Poeta di S. M. Ces. Musica di Antonio Draghi.

Von diesem Drama besitzen wir nun in der Hamburger Opernsammlung eine deutsche Bearbeitung aus der Mache des Lucas Bostel aus dem Jahre 1684.[1] In der Vorrede dieses Singspiels „der Hochmüthige Bestürtzte und Wiedererhobene Croesus," dem der Übersetzer das Motto: Mihi liber esse non videtur, qui non aliquando nihil agit (Cicero lib. 2 de orat.) beisetzte, behauptet Bostel, der erste Übersetzer dieses Dramas zu sein. Der Inhalt stimmt im wesentlichen mit dem des Prinzen Atis überein.[2] Dieselbe Hamburger Opernsammlung[3] enthält noch eine verkürzte, als Possenspiel behandelte Bearbeitung des Stoffes von Buchhöfer: „Der Stumme Printz Atis, In einem Intermezzo Auf dem Hamburger Schauplatz Vorgestellet Im Jahre 1776." Als Interlocutori treten hier nur auf: „Elmira pretendirte Medische Printzessin", „Atis", und statt des Elcius „Norilla des Atis Page".

Beiläufig erwähnt hatte das deutsche Theater schon früher den Atis-Stoff dargestellt, Goedeke weist drei dahingehörige Druckwerke nach:

Deutsche Argumente oder Inhalt der Tragödien genandt Croesus. Sampt einem Prologo oder Vor Red, daraufs der Historien Inhalt und einem Epilogo oder Beschlufs Red darinnen die Lehren dieser Action kürzlich begriffen. Gehalten auf dem Theater Academico zu Strafsburg Ano 1611 im Monat Julio. Gedruckt zu Strafsburg durch Mutonium Bertram Anno MDCXI 8. Bl. 8.[4]

Croesus, Drama novum. Effictum et Extributum in Theatro Patrio Authore Johanne Paulo Crusio Argentoratenti. Argent. Anton Bertram o. I. Widmung: Argentorati 27. Jun. 1611. F. Bog. 8.[5]

---

1) Hamb. Opernsammlung I, 26. Wieder aufgelegt 1711 und 1721.

2) Hier ist Elcius wie in der Frankfurter Aufführung ein Brillenkrämer. Es heifst: Elcius mit Taflitkram: Brill, Brill, Feder und Tinte.

3) No. 218.

4) Goedeke, Grundrifs 2. Aufl. II 554, 21.

5) Goedeke II² 141, 50.

Croesus Ein schön Tragödia genommen aufs dem weltberühmten Historienschreiber Herodoto. Erst neulich in Lateinischer Sprach gedichtet und gestellet, von dem Ehrenhafften und Wohlgelahrten Herrn Mag. Johann Paulo Crusio. Und dieses 1611 Jahr Monats Julij zu Strafsburg im Theatro Academico öffentlich agiret worden. Kürtzlich zusammengezogen und dem verstand nach in unsrer Mutter Sprache versetzt, durch M. Isaac Foereisen von Strafsburg MDCXI 40 Bl. 8.[1]

Mit diesen Schuldramen steht aber unser Stück nicht im Zusammenhang, sondern es beruht, wie nachgewiesen, auf einer italienischen Vorlage. Da nun der „wollüstige Crösus" in stofflicher Beziehung und auch in der Art, wie die historische Überlieferung behandelt ist, dem Prinzen Atis aufserordentlich nahe steht, etwa so, dafs dieses Drama eine Fortsetzung von jenem zu sein scheint, so müssen wir wohl auch für den Crösus italienischen Ursprung annehmen. Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen. Bostel sagt in seiner Vorrede zum „hochmüthigen Crösus": „Dieser so weit aus Herodot genommenen Geschichte, hat ein italienischer Poet die Geschichte (d. h. das nicht herodotische Sujet des Prinzen Atis) angehänget." Nun stammt, wie wir sahen, nicht nur die Geschichte des Crösus und Atis, sondern auch die des eisernen Königs aus dem Herodot, dessen Überlieferungen in allen drei Fällen poetisch ausgeschmückt und erweitert sind; sollte das nicht zu der Annahme drängen, dafs diese drei Dramen nach italienischen Novellen gearbeitet seien, die aus einer Sammlung stammten, deren Erzählungen herodotische Stoffe behandelten?

Auch das Sujet der Prinzessin Doris, welches dem Stoffkreis, aus dem Shakespeare schöpfte, so nahe steht, weist entschieden auf eine italienische Novelle hin;[2] dafs das Labyrinth der Liebe aus dem Italienischen sei, besagt der Titel ausdrücklich, die Namen der Comödia in 12 Personen zeigen jene Mischung antiker und italienischer Elemente, welche die italienische Novelle so liebte — sollte man da nicht glauben, dafs auch diese drei Dramen auf italienischen Novellen beruhen? Freilich würde dann die Novelle, welche der Comödie in 12 Personen zu Grunde läge, nicht

1) Goedeke II² 554, 22.

2) Riches Novelle, aus der Shakespeare schöpfte, gehört doch entschieden italienischem Ideenkreise an.

originell scheinen, sondern aus dem Spanischen herübergenommen sein. Doch ich will mich nicht in das Labyrinth beweisloser Vermutungen verlieren, soviel steht wohl aber fest, dafs die sechs hier mitgeteilten Dramen **romanischen Ursprungs** sind.

Wir sind also nun, abgesehen von den Dramen der englischen Comödianten, über folgende Stücke aus dem Kreis des ernsten weltlichen Dramas der Wandertruppen näher unterrichtet:

1. Der heilige Nepomuck.[1]
2. Der verirrte Soldat.[2]
3. Der unglückseelige Todesfall Caroli XII.[3]
4. Medea.[4]
5. Papinianus.[5]
6. Essex.[6]
7. Darlo todo y no dar nada.[7]
8. Aurora und Stella.[8]
9. Das Labyrinth der Liebe.[9]
10. Comödia in 12 Personen.[9]
11. Der eiserne König.[9]
12. Die Sklavin Doris.[9]
13. Der wollüstige Crösus.[9]
14. Prinz Atis.[9]

Eine Aufzählung der bekannt gewordenen Dramen-Titel würde ein Buch für sich bilden.

---

1) Weifs: Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Wien 1857. Das Drama bildet den Übergang vom religiösen zum weltlichen Drama.

2) Herausgegeben von P. von Radics. Agram 1865. Vergl. dazu: Bolte, Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XIX. p. 86—93.

3) Herausgegeben von Heine, Halle 1888.

4) Creizenach: Berichte d. philol.-hist. Klasse d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1886 p. 107 ff.

5) Heine, Zeitschr. für deutsche Philologie Bd. XXI. p. 280 ff.

6) Heine, Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. 1 p. 322 ff.

7) Heine, Zeitschr. f. vergl. Litt. u. Renaiss. N. F. Bd. II. p. 166 ff.

8) Heine, ebenda.

9) Siehe oben.



Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

